

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة 1

كلية اللّغة والأدب العربي والفنون

قسم اللّغة والأدب العربي



شعر ابن الحدَّاد الأندلسي

دراسة أسلوبيّة

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب المغربي والأندلسي.

إعداد الطالب :

عبد العزيز نقبيل

إشراف الأستاذ الدكتور :

عيسى مدور.

السنة الجامعية : 1439/1438هـ – 2018/2017 م





الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة 1

كلية اللّغة والأدب العربي والفنون

قسم اللّغة والأدب العربي

شعر ابن الحدَّاد الأندلسي

دراسة أسلوبيّة

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب المغربي والأندلسي.

إعداد الطالب : عبد العزيز نقبيل

إشراف الأستاذ الدكتور: عيسى مدور.

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرّتبة العلميّة	الجامعة الأصليّة	الصّفة
محمد حجازي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	رئيسا
عيسى مدور	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	مشرفا ومقرّرا
كمال عجالي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	عضوا مناقشا
نوار بوحلاسة	أستاذ التعليم العالي	جامعة منتوري قسنطينة	عضوا مناقشا
عبد المالك ضيف	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد بوضياف المسيلة	عضوا مناقشا
أحمد كامش	أستاذ محاضر-أ-	جامعة الأميرعبد القادر قسنطينة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1439/1438هـ - 2018/2017 م

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــــداء

إلى والديّ عرفانا و برّا .

أبي رحمه الله . . . و أمّي الصابرة الطاهرة أطال الله عمرها .

إلى من تحمّلوا انشغالي عنهم و قلّة جلوسي معهم.

زوجتي في صبرها الجميل .إخوتي. أخواتي و أبنائهم جميعا .

إلى البراعم التي أضافت للحياة جمالا و شوقا .

منار، دعاء، ثناء، أنس، تميم.

إليهم جميعا أهدي هذا العمل المتواضع.

مقدّمة

الأندلس من أغنى الأماكن حضارة وفكرا، فقد مثّلت رقيّا في شتّى ضروب العلوم والمعارف، وما إن تُذكر حتى تعتورَ النفسَ أشجانٌ وأحزان؛ فضياعها شكّلَ في نظر ممّن يفقهون التّاريخ وأحداثه نكبة المسلمين الكبرى لأنّ مُلك المسلمين دام فيها ثمانية قرون أرسى فيها أصحابها ازدهارا وتألّقا في جميع مناحي الحياة.

وحضارة الأندلس ورقيّها المادّي، وجمال طبيعتها سحرت أهلها، وأثّرت على حياتهم العقلية والأدبية؛ فقد أقامت فيهم نضجا فنّيّا ارتقى بنتاجهم العلمي والأدبي. فأنتجوا أدبا وشعرا نافسوا بهما أهل المشرق، وتميّزوا عنهم في أمور ارتبطت بالبنية المكانيّة والظّروف السّياسية والاجتماعيّة التي اختصّت بها هذه البيئة مما أعطاها سمة الخصوصيّة داخل الأدب العربي.

وفي الأندلس نبغ الكثير من الشّعراء، وارتبط نبوغهم بجانبين مهميّن؛ الجانب الأوّل هو الزّمن لأن الظروف السياسية في الأندلس اختلفت بين التوحّد والتفرق، والجانب الثّاني ارتبط بعنصر المكان وبالأخصّ في عصر ملوك الطوائف عندما أصبح لكلّ مدينة حاكم خاص بها له بلاط يقصده الشّعراء، وتفرّق الشعراء بين حواضر قرطبة واشبيلية والمَريّة و غيرها...

ومدينة المَريّة شهدت في عصر ملوك الطّوائف واحدا من الشّعراء الذين نبغوا في هذا الفنّ وأكثروا من القول. ترك لنا هذا الشاعر ديوانا شعريّا كبيرا حمل أغلب الأغراض الشعريّة وبالأخص فنّي الغزل و المديح، وعدّ من أشهر شعرائها.

والشّاعر هو أبو عبد الله محمد بن أحمد القيسي المعروف بابن الحدّاد الأندلسي الذي قال فيه ابن الأبّار في كتابه التّكملة: « إنّه من فحول الشّعراء وأفراد البلغاء » كما استحوذ على إعجاب ابن بسّام الشّنتريني في مصنّفه الذخيرة فقال فيه: « شمسُ ذخيرة وبحرُ خبر وسيرة وديوانُ تعاليم مشهورة، وضحٌ في طريق المعارف وضوحَ الصّبح المتهلّل، ترى العلم ينمُّ على أشعاره ويتبيّن في منازعه وآثاره».

لازم ابن الحدّاد الأندلسي مدينة المَريّة وصاحب مَلِكَها المعتصم بن صمادح الذي صبّ فيه معظم مدائحه، وطارت شهرته في الآفاق، وتنافس عليه الأمراء لجودة شعره ورقّته وعذوبته، كما أنّه امتلك ثقافة واسعة في مختلف العلوم وبالأخصّ علمي العروض والفلسفة التي كثيرا ما صبغت نصوصه بنزعة تأملية عقلية.

برع هذا الشّاعر في فنّ الغزل الذي أفرغ فيه وعاء من المفردات الرّقيقة والتراكيب المفعمة بالمشاعر والعواطف التي ارتبطت بفتاة نصرانية أحبّها وأخذت لبّه وذهبت به كل مذهب فأخذت قريحته تشكو ألم الصّبابة ولوعة الصدّ والهجر.

يتّضح مما سبق ملامح البحث في هذه الأطروحة؛ فقد اخترت البحث في الأدب الأندلسي، واخترت واحدا من شعرائها الأجواد لم تنصفه أقلام الباحثين في عصرنا فتجاهلت شعره وأخباره حتى أصبح مغمورا بعد ما كان علما مشهورا في عصره، وأوّل محاولة لجمع أشعاره كانت عام 1985. حيث حاولت الباحثة منال منيزل جمع أشعاره المتفرّقة في المصادر والمصنّفات القديمة، فكان لها السّبق في جمع شعره في كتاب بعنوان (شعر أبي عبد الله بن الحدّاد الأندلسي) وبعد خمس سنوات استُكْمِل هذا العمل بجهد آخر قام به الأستاذ يوسف علي طويل، وهو الباحث الضليع بالأدب الأندلسي، فقد حاول إتمام المشروع الأوّل، فجمع شعره وأعاد تحقيقه وتبويبه وضبطه بالشروح ومختلف الفهارس الفنيّة، وأخرجه بعنوان:(ديوان ابن الحدّاد الأندلسي) هذا الكتاب في نظري هو أكثر نضجا شرحا من غيره وهذا ما جعلني أعتمده كمدوّنة أساسية في هذا البحث.

فلمّا اتّضح مجال البحث وحُدّدت المدوّنة، اخترت بعدها الدراسة الأسلوبية لمقاربة نصوصه، والمنهج الأسلوبي الذي يتوجّه إلى لغة الشعر ويحاول فهمها واستنطاقها لمعرفة خصائص الأسلوب الفنية والجمالية المرتبطة بالشاعر؛ والأسلوبية تبدأ من النّص وتنتهي إليه، لأنّ الأدب وجود مادّيّ قبل كلّ شيء متمثّلا في صياغة تتواشج فيها بنى لغويّة مختلفة من صوت، وإيقاع، وتركيب، ودلالة، وبلاغة، لتكونَ في المنتهى هذا الفنّ الرّفيع من

القول، والشّعر ما هو إلاّ بنية لغويّة تمتلك قوى كامنة ضمن الرموز والإيحاءات التي معها يصبح للمعنى الظّاهر مرادف خفي ينبئ عن ثراء دلالي .

هذا البحث يتخذ من شعر ابن الحدّاد الأندلسي موضوعا للدراسة وقد وسمته بالعنوان التالي: **شعر ابن الحدّاد الأندلسي دراسة أسلوبية.**

واضح من هذا العنوان أنّه يسعى إلى إبراز المميّزات والخصائص الأسلوبيّة التي وسمت شعر ابن الحدّاد الأندلسي بميسم الإبداع فجعلت منه فرادة في عصره وسجّلته في لوح البقاء، وكتب له الخلود في سجّل الإبداع الأدبي الأندلسي.

لا أنكر أسبابا ذاتية وموضوعية دفعتني إلى البحث في هذا الموضوع، فقد كان ولعي شديدا بالأندلس وشعرها، وشغفي بالبحث عن رموز الشّعر وعيونه المغمورة. ومن هذه الزاوية جاء هذا البحث بدافع الرّغبة كذلك، سعيا مني وحرصا أن يكون موضوعي من الأدب المغربي والأندلسي، وهمّي مسبقا يدور حول استحضار التّراث المغربي والأندلسي عامة، وتسليط الضّوء عليه من خلال المناهج النّقدية الدّراسية الحديثة. وميلي الشخصي لدراسة الشعر المغربي والأندلسي، لأنّه مازال في نظر الكثير من الباحثين يحتفظ بكثير من الأسرار والأغوار، وكلّما تطوّرت أدوات البحث وتجدّدت وسائله استطاع الباحثون الكشف عن مكنوناته العديدة.

كما أحاول من وراء ذلك إثراء المكتبة العربية بدراسة أسلوبية تطبيقيّة، آملا أن تكشف عن بعض عناصر الإبداع في شعر ابن الحدّاد الأندلسي.

كلّ ذلك جعلني أتصفح المصادر والمراجع باحثا عن موضوع أصيل غير متناول في الأدب المغربي والأندلسي خصوصا، فألفيت ابن الحدّاد الأندلسي شاعرا مبدعا متميّزا في عصره، حمل بين جوانحه روح الشاعر الرّومانسي، فتفرّد بمشاعر وأحاسيس غامرة، ولم ينل حقّه من الاهتمام والدّراسة رغم أنّ شعره يزخر بالكثير من الطاقات الإيحائية والأدوات التّعبيرية والأصداء الوجدانية الرقيقة العذبة.

يتّخذ البحث من إبداع الشاعر ابن الحدّاد الأندلسي حقلا تطبيقيا يتلمّس نتاج الشعر الأندلسي في عصر ملوك الطّوائف محاولا الكشف عن قيمه التّعبيرية والجماليّة مشكّلة بأسلوبه الدّال على نتاجه الإبداعي، وهذا عن طريق تحليل بنية خطابه أسلوبيّا، ولتحقيق هذا الهدف انطلقت في البحث وعيني على تساؤلات أهمها:

كيف شكّل ابن الحدّاد الأندلسي نصوصه الشعرية؟ وما هي أهمّ القيم التعبيرية والمثيرات الأسلوبيّة اللّغوية التي هيمنت على إبداعه ؟ وما هي أهمّ الأساليب والأدوات المتّبعة للكشف والبوح عن رؤاه و أفكاره؟ وما هي أهمّ الخصائص الأسلوبيّة والجماليّة (صوتيّة وتركيبيّة، ودلاليّة، و بلاغيّة) في شعره؟

وقد اقتضت طبيعة الموضوع أن أعتمد المنهج الوصفي منهجا لهذه الدراسة مع الاستعانة بالتّحليل لتطبيق أدواته الإجرائيّة على النّص الشّعري في تناول شعر ابن الحدّاد الأندلسي، والأسلوبيّة تنظر في النّص الأدبي كبنية مستقلّة فتصفها وتكشف ما فيها من قيم تعبيريّة وملامح أسلوبيّة بعيدا عن الانطباعيّة السّريعة والنظرة الجزئية، وتعمل على الكشف الموضوعي، والاختيار الواعي للظواهر اللاّفتة في بنية النّص التي تهيمن على أسلوب المؤلّف من ألفاظ، ودلالات، ومعان ينطوي عليها النص. ومن ثمّ وصفها وتحليلها وكشف دلالاتها، ويتمّ ذلك بالاستعانة بالمنهج الإحصائي الذي يركّز على الإحصاء ويُسهم في تحديد أهمّ الخصائص الأسلوبيّة في النّص الشّعري ومختلف أنماطها بعد تحديد نسب تردّدها في ديوان الشّاعر، ثم ملاحظة الفوارق فيما بينها. والإحصاء ليس غاية مقصودة في ذاته بل هو مجرّد آلية يستعان به لإبراز الملامح المهيمنة على النّصوص.

وإذا كان المقصود بالدّراسات السابقة ذلك المسح الشّامل لكلّ ما كتب من بحوث ودراسات علميّة ذات علاقة مباشرة بموضوع الدّراسة حتى يتسنّى للباحث أن يعرف ما بُحث ودُرس من موضوعه، وما بقي عليه أن يضيفه للعمل السابق، لكن في حدود إطّلاعي وبحثي على كلّ الجهود التي لها صلة بموضوع الأطروحة، وعلى الرّغم من تميّز الشّاعر ابن الحدّاد الأندلسي في إبداعه، إلاّ أنه ظلّ مغتربا، وبعيدا عن حقل الأبحاث الأكاديميّة

العلميّة مقارنة بشعراء الأندلس، وكلّ ما عثرت عليه في زمن البحث هو رسالة ماجستير بعنوان شعر أبي عبد الله الأندلسي دراسة فنية، إشراف الأستاذ الدكتور أمل ناجي دليمي إعداد الطالب كاظم هاني ياسين التميمي، مجلس كلّية التربية، ابن رشد، جامعة بغداد العراق، 2003. والدراسة اشتغلت على الدراسة الفنيّة لشعر ابن الحدّاد الأندلسي.

وقد اقتضت المنهجية المتبعة أن أقسّم البحث إلى مدخل وأربعة فصول بالإضافة إلى مقدّمة وخاتمة، فالمدخل إطار نظري لا يمكن إجراء دراسة تطبيقية دون أساس نظري تحدّثت فيه عن مفهوم الأسلوبية ودلالاتها وجذورها عند العرب وعند الغرب، وتطرقت إلى تعالقاتها مع مختلف العلوم.

وجاء الفصل الأوّل بعنوان الخصائص الأسلوبيّة في البنية الإيقاعيّة، تناولت فيه نوعين من الإيقاع: الخارجي والدّاخلي، فأمّا الخارجي فتمثّلت مباحثه في وصف البحور الشّعرية المستخدمة في الدّيوان مع إجراءات إحصائية وتحليلات أسلوبية، ثم تطرقت إلى العلاقة بين البحور والموضوعات الشّعرية، ولم أغفل درس القافيّة ورويّها في شعر ابن الحدّاد الأندلسي، ورصد البحث في هذا المبحث بعض الظّواهر الصوتيّة، وبعض المآخذ كهمز ما لا يُهمز، ولزوم ما لا يلزم خدمة للإيقاع، والخروج أحيانا على قواعد الصرف استجابة للإيقاع الخارجي.

أمّا فيما يخص الإيقاع الدّاخلي، فقد عالج البحث إيقاع الصّوت المفرد، وتلمّس أثره من جهة الهمس والجهر، ثمّ تناول إيقاع المقاطع؛ فوقف عند التّرديد، والتّكرار والتّجنيس كملامح صوتية لافتة في هذا النّوع من الإيقاع، ثم عالج أهمّ التّمظهرات الصّوتيّة كالتّصريع، والتّرصيع، بأنواعه.

خصّصت الفصل الثّاني للخصائص الأسلوبيّة في البنية التّركيبيّة، استعرضت فيه ثلاثة مباحث، الأوّل عالجت فيه أساليب الجملة الخبريّة عند الشّاعر ابن الحدّاد الأندلسي بين سياقات التّوكيد، والنّفي، والإثبات، وتطرّقت إلى الجملة الشرطيّة حيث ظهر الشّرط كملمح أسلوبيّ في شعره، وفي المبحث الثّاني تطرّقت إلى التّراكيب الإنشائيّة الطلبية

وأهمّ أساليبها المستخدمة عند الشّاعر، وأخيرا درست الانزياح التّركيبيّ متمثّلا في مظاهر التّقديم والتّأخير، والحذف، والاعتراض .

في الفصل الثّالث تناولت الخصائص الأسلوبية في البنيّة الدلاليّة، وعالجت في هذا الفصل أهمّ الحقول الدّلالية التي كوّنت المعجم الشّعري في ديوان الشّاعر، وقمت بتصنيف معجم الألفاظ المستعملة حسب أغراضه الأكثر انتشارا، ففي معجم موضوع الغزل رصدت الألفاظ الدّالة على الصفات الحسيّة والمعنويّة، ونفس الشّيء في المعجم الشعري المتعلّق بموضوع المدح، و كذلك مع بقية الأغراض الشعرية.

ورصدت الألفاظ الدالة على الطّبيعة بمختلف أنواعها وكشفت عن دلالاتها وصنفتها في حقول، تخلّلتها شروح وتعاليق، واستكشاف المنحى الدّلالي لشعر ابن الحدّاد الذي كان أكثره في غرضي الغزل والمديح .

وخصص الفصل الرابع والأخير لدراسة الخصائص الأسلوبيّة في بناء الصورة الشعرية، فنقّبت عن مظانّها، وأهمّ مصادرها التي تعدّدت، فكانت وعاء لشعره، فوجدته قد نهل واغترف من الطبيعة والدّين والتّاريخ، ومختلف العلوم، كما تطرّقت في هذا الفصل إلى أنواع الصورة من حسيّة، وبيانيّة، ورمزيّة حسب وظيفتها ودلالتها، وقد ختمت الدراسة بتدوين أهم النتائج التي انتهى البحث إليها.

أمّا مصادر البحث فقد تنوعت تنوّع القضايا التي سلّط عليها البحث الضوء معالجة ودرسا، فقد كان ديوان ابن الحدّاد الأندلسي المنهل الرئيس الذي استقيت منه مادة الدّراسة واقتضت طبيعة الدراسة الاستفادة من الكتب اللغوية، والنقدية والبلاغية التراثية والحديثة والمعاجم اللّغوية العربية، واعتمدت كثيرا على معجم لسان العرب لابن منظور لتذليل ما صعب من ألفاظ المدّونة، كما استعنت كثيرا بمختلف الدراسات الأسلوبية الحديثة إضافة إلى الاستئناس بما ورد من بحوث دراسات في الدوريات المحكّمة المختلفة، ولم يغفل البحث الاستئناس ببعض الرسائل العلمية المبثوثة في المكتبات الجامعيّة الجزائرية والعربيّة.

ومن الطبيعي أن لا يخلو بحث من صعوبة، فقد واجهتني صعوبات كثيرة منها تعذّر الوصول إلى بعض المصادر والمراجع الأساسية في سنوات البحث الأولى، ومنها ما يتطلّبه التّعامل مع النّصوص الشّعرية القديمة من اقتدار لغوي خاصّة في مثل هذه الدراسات اللّغوية التي تتطلّب تمكّنا معرفيّا في شتّى الفنون والمعارف، وقد استفدت استفادة جمّة في التغلّب على هذه الصعوبات بتوجيهات أستاذي المشرف.

وبعد... واعترافا بالجميل وإقرارا بالفضل أتقدّم بالشكر الجزيل لأستاذي المشرف الأستاذ الدكتور عيسى مدور الذي كان له أعظم الفضل - بعد الله عزّ و جلّ- في إرشادي وتوجيهي، فقد قاسمني أعباء البحث منذ أن كان بذرة في فترة التّسجيل العلميّ، وأحاطه عناية، وتوجيها، وتصويبا، ومنحه الكثير من وقته، وجهده إلى أن استوى على سوقه وصار غرسا مثمرا بإذن الله، فله منّي وافر الشّكر وخالص الدّعاء .

وختاما لا أزعم أنّي وقفت عند جميع الخصائص الأسلوبيّة في شعر ابن الحدّاد الأندلسي، وأنّي أنهيت قراءة الدّيوان، فحسبي أنّي فتحت نافذة في شعره ومازالت أُخَر تنتظر من يكشفُ عن مكنونات ثمينة تقف خلفها، وما هذه الدّراسة إلاّ جهد متواضع حاول أن يبرز أهمّ الطاقات التعبيرية، وبعض الخصائص الأسلوبيّة التي امتاز بها شعر ابن الحدّاد الأندلسي.

وإن يكن في هذا الجهد خير فمن توفيق الله وحده وتوجيه أستاذي المشرف، و إن يكن فيه زلل فإنّه منّي وحسبي أنّي حاولت واجتهدت وبالله التوفيق.

لا يفوتني في الأخير أن أتوجّه بخالص شكري و تقديري إلى السّادة الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة على ما تكبّدوه من عناء القراءة، والمشاركة في تقويم خلله فجازاهم الله جميعا خير الجزاء.

مدخـــل

- الأسلوبية: المصطلح والدلالة.
  - جذور الأسلوبية عند العرب.
  - الأسلوبية عند الغرب.
- الأسلوبية وتعالقاتها .
- مستويات التحليل الأسلوبي.
- الأسلوبية والمنهج الإحصائي.

الأسلوبية: المصطلح والدلالة:

يعد مصطلح الأسلوبية من المصطلحات الوافدة التي تعنى بالدرس النقدي العربي ويعتمد عليها النقاد في تحليل النص الأدبي، وتعد الأسلوبية من أحدث المناهج النقدية التي نتجت من تلاقح بين النظريات اللسانية والدراسات الأدبية في العصر الحديث، من الصعب تحديد مفهوم الأسلوبية نظرا إلى ما يكتنفها من تشعبات وتنوعات تعددت حسب رؤية كل باحث، كما تعددت تعريفاتها، وتنوعت من حيث الصياغة والمنطلقات المستوحاة من كلمة أسلوب، وقبل أن نعطي مقاربة لمفهوم الأسلوبية، نحاول أن نقف عند بعض محطات مصطلح الأسلوب من المنظورين العربي والغربي.

لقد عُرف هذا المصطلح قديما عند العرب كما عُرف عند غيرهم، ونجد كلمة الأسلوب في معجم لسان العرب تطلق على السطر من النخيل « وكل طريق ممتد فهو أسلوب ويعني أيضا الوجه والمذهب، والجمع أساليب فيقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه»[1] وورد في القاموس المحيط بمعنى الطريق[2] وفي أساس البلاغة يجاري المعاني السابقة للكلمة، فقيل:« سلكت أسلوب فلان: طريقته وكلامه على أساليب حقه»[3] ولا يخرج الأسلوب عن هذه المعاني في تاج العروس، فعنده الطريق « كل طريق ممتد والأسلوب الوجه والمذهب، قال: هم في أسلوب سوء، ويجمع على أساليب ...وقد سلك أسلوبه طريقته وكلامه على أساليب حسنة »[4].

وتتعزز هذا المعاني كذلك في المعجم الوسيط الذي جاء فيه أن الأسلوب «الطريق ويقال سلكت أسلوب فلان في كذا طريقته ومذهبه، والأسلوب طريقة الكاتب في كتابته

1- ابن منظور :لسان العرب، دار الحديث، القاهرة، د ط، 2003، مج4، مادة (سلب)، ص:637.

2- الفيروز آبادي:القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط ، 1999، ج1، مادة (سلب)، ص: 111.

3- الزمخشري:أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ، 1998،ج1، مادة سلب، ص: 478.

4- محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق عبد الكريم الغرباوي، ومراجعة السامرائي وعبد القادر أحمد فراج،ج3، ص:71.

والأسلوب الفُن، يقال أخذنا في أساليب من القول فنونا متنوعة، والأسلوب الصف من النخيل ونحوه والجمع أساليب»[1].

ومن خلال النظر لجذر الأسلوب في المعاجم العربية قديمها وحديثها نجد هناك توافقا كبيرا في المعنى، ولا يخرج مفهوم الأسلوب عن هذه المعاني في المعاجم الغربية كذلك فجاء في المعجم الانجليزي (oxford) بمعنى الطريق أو منهج معين في القيام بشيء معين[2] أما في اللغة الفرنسية فإن المادة اللغوية (style) تتعدد معانيها فتعني المنهج أو الطريقة في الكتابة، والتعبير عن الفكر، أو الشكل اللغوي في نشاط محدد، أو وسط معين[3]وكلمة (style) تعني طريقة الكلام وهي مأخوذة من الكلمة اللاتينية(stylas) التي تعني العود الصلب الذي كان يستخدم في الكتابة، ثم أخذت تطلق على طريقة التعبير عند الكاتب[4].

جذور الأسلوبية عند العرب:

لقد التفت النقد العربي القديم إلى الأسلوب عند تناول النقاد بعض الدراسات القرآنية واهتماماتهم بالبلاغة والشروح الشعرية، ونجد ذلك في كتاب تأويل مشكل القرآن لابن قتيبة(ت276هـ) وكتاب الكشاف للزمخشري(ت276هـ) وكتاب مفتاح العلوم للسكاكي(ت276هـ) ورسائل الخطابي(ت276هـ) والباقلاني(ت276هـ) والرماني(ت276هـ) وغيرهم.

وجاء بحثهم هذا إثباتا لإعجاز القرآن الكريم في نظمه، وتميزه في نسجه عن غيره من خلال مثيرات عدة في مفرداته وتراكيبه، شدت انتباه النقاد الدارسين في تركيبه، كالتقديم والتأخير، والتكرار، والتعريف، والتنكير، وغيرها.

ولاشك أن الأسلوب عند العرب ذي صلة وثيقة بالنص القرآني انطلاقا من أن القرآن يمثل الأسلوب الأمثل والنموذج المتفرد، فقد جاء إلى العرب في وقت كانوا يعتدّون

1– مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، مصر ،ط2، 1989، مادة (سلب)، ص 152.

2- *Dictionary* of. Oxford. oxford university press. 2000. printed in china. new edition .P286.

3- Larousse, dictionnaire de français, imprimerie par Maury, Euroliveres à Manche courts, Franc, 2004 .p 405.

4– ينظر: عبد المطلب محمد: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1994، ص:185.

أيّما اعتداد بلغتهم وبيانها وفصاحتها فانبهروا بنظمه وعجزوا عن مجاراته، ولم يعهدوا بمثله من قبل حتى ظنوه سحرا، وهذا باعتراف الكثير من فصحاء العرب وبلغائهم من أعداء القرآن الكريم.

فإذا كانت لغة العرب هي لغته، وكذا الحروف والألفاظ نفسها هي المتداولة فما الذي يدعو إلى التميز والتفرد ؟ فالجديد – بلا شك – يتمثل في النسج والتركيب وطريقة النظم.

فهذا ابن قتيبة (ت276هـ) من النقاد القدامى الذين حاولوا ربط الأسلوب بالطرائق الفنية في التعبير عن المعنى عندما يقول:« وإنما يعرف فضل القرآن من كثُر نظره، واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب...فالخطيب إذا ارتجل الكلام لم يأت به من واد واحد، بل يفتنّ، فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرر تارة إرادة التوكيد، ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين، ويكشف بعضها حتى يفهمه بعض الأعجميين، ويشير إلى الشيء ويكني عنه وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال وكثرة الحشد، وجلالة المقام »[1]

ويقول الباقلاني(ت276هـ) في حديثه عن الإعجاز:« وقد بينا في الجملة مباينة أسلوب نظم القرآن جميع الأساليب ومزيتها عليها في النظم والترتيب»[2] ويشرح لنا حازم القرطاجني(ت684هـ) عند تعرضه لقضية الألفاظ والمعاني أن الأسلوب يختص بالمعاني في حين أن النظم يختص بالألفاظ[3] وينظر إلى أنّ الأسلوب هو تتابع المعاني، وأنّ النظم هو تتابع الألفاظ والعبارات في إطار نظام ما، وهذه النظرة تخالف ما يراه الناقد ابن رشيق(ت456هـ) عندما ربط الأسلوب بثنائية اللفظ والمعنى معا فيرى أنّ: « اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم يضعف بضعفه ويقوى بقوته، فإذا سلم

1– ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، مصر، ط2، 1973، ص:12 ،13.

2– شكري عياد: اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب،ةانترناشيونال برس،ةالقاهرة، مصر، ط1، 1988، ص: 13.

3– حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، 1986، ص:363.

المعنى واختل اللفظ كان نقصا للشعر وهجنة عليه، وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان اللفظ من ذلك أوفر حظا ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ وجريه فيه على غير الواجب، فإن اختل المعنى كله وفسد بقي اللفظ مواتا لا فائدة فيه »[1]

إنّ الذي يفهم من السياقات العامة للمنظور النقدي، ومن كلام هؤلاء النقاد الذين أوردنا نصوصهم كأمثلة تبرز نظرتهم إلى مفهوم الأسلوب، يتبين أنّهم يستعملون الأسلوب بالطريقة الخاصة في النظم وما يميز كلام عن كلام آخر، والمفيد في هذا التناول أصل اللفظ، وشيء من المعنى كان موجودا عند نقادنا قديما.

ونستطيع القول: إنه انطلاقا من هذه المفاهيم تظهر لنا بعض الملامح الأسلوبية التي تقترب من مفاهيم البلاغة، خاصة عند رؤية ابن قتيبة في مطابقة الكلام لمقتضي الحال مع فصاحته، فمقتضى الحال يدل على تعدد وتنوع في الأساليب المستخدمة بين صاحب الأسلوب والمتلقي، وهذا مع مراعاة وضع المتلقي في كل الأحوال والمواقف الثقافية والاجتماعية والنفسية.

وعلى أية حال تؤكد الدراسات التي تناولت القضايا النقدية قديما على وجود أصل المصطلح قديما، وأن هذه المفاهيم تعد لبنات أساسية أصلت لبعض التعريفات التي جاء بها بعض المتأخرين فهذا أحمد الشايب يرى: « أنّ الأسلوب هو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني ونظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال أو هو العبارات اللفظية المنسّقة لأداء المعاني» [2]

---

1 – أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني:العمدة في محاسن الشعر وآدابه،ج1، تحقيق محمد **عبد القادر أحمد عطا**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص:131.

2– أحمد الشايب: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط6، 1966،ص:46 .

فهذا التعريف يأتي ضمن التعريفات التي حاولت إعادة صياغة البلاغة العربية انطلاقا من مميزاتها التي جعلتها متميزة عن غيرها، ومحاولة لبعث القديم إلى العقل العربي، فنشطت محاولات متعددة الاتجاهات ونشط معها البحث في الأسلوب[1]

ولقد تمت عدة دراسات في هذا المجال في القرن العشرين على غرار كتاب فن القول لأمين الخولي، وكتاب عبد السلام المسدي الموسوم بالأسلوبية والأسلوب، وفي نفس الطرح نجد كذلك مصطفى ناصف الذي ألف اللغة بين البلاغة والأسلوبية، وسار في نفس المسلك فايز الداية عندما أصدر كتابه جماليات الأسلوب، وبعدها تأتي جهود سعد مصلوح بعنوان الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، كل هذه البحوث والدراسات العربية وغيرها تناولت إشكالات نقدية تخص الأسلوب والبلاغة ومقارنتها بالأسلوبية عند الغرب وما تمخضت عنه الدراسات اللسانية الحديثة.

ويمكن أن نتناول تعريف الأسلوب من بعض هذه التعريفات التي أصّلت لمفهوم الأسلوب فيرى رجاء عيد أنّ: الأسلوب هو اختيار من قبل الكاتب بين بديلين من دلائل التعبير إضافة إلى أنه قوقعة مغلقة تضم لبا فكريا له وجود أسبق على الكاتب[2] ويفهم من ذلك أنّ الأسلوب حالة من التفرد والتميز تدل على خواص ذاتية في الكاتب صاحب الأسلوب، أي ربط الأسلوب بصاحبه تعد ضرورة حتمية[3] والأسلوب وإن كثرت التعريفات وتعددت الاتجاهات والرؤى إلا أنه يفيد بأنه الكيفية التي يستخدم فيها الكاتب وسيلة تعبيرية ضمن بدائل متعددة لعرض أفكاره في قوالب لغوية منسقة.

الأسلوبية عند الغرب: يرى الدارسون في التخصصات النقدية الحديثة أنّ أول نظرية في الأسلوب بدأت على يد فون قابلنتز سنة 1875م وكانت تعتمد على مقولة بيفون الشهيرة الأسلوب هو الرجل نفسه حيث تنطلق من فكرة الانحراف على المعيار اللغوي وتجعل

1-ينظر :رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار ،عنابة، الجزائر، دط،2006،ص: 20.

2-ينظر: رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د ط، 1993، ص: 14.

3-ينظر: أحمد الشايب: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية:ص:51.

الأسلوب موضوعا لدراستها من خلال الانزياحات اللغوية والبلاغية في الصناعة الأدبية وهذا الطرح تعود جذوره إلى الدراسات اللغوية عند العرب، والتي تعرف عندهم بفقه اللغة (philologie) وهو حقل معرفي يرمي إلى تفسير النصوص وشرحها، ويبحث في الصلة بين الأعمال اللغوية والصناعة الأدبية[1]

ثم جاءت جهود العالم السويسري دوسوسير الذي أسس علم اللغة الحديث وفتح المجال أمام جهود طلبته ليؤسس هذا المنهج، ثم تعززت أبحاث شارل بالي من خلال نشر كتاب أستاذه دوسوسير الموسوم بـ محاضرات في اللسانيات العامة، ومن خلال ذلك وضع علم الأسلوب كجزء من مدرسة اللسانيات وأصبحت الأسلوبية هي الأداة الجامعة بين علم اللغة والأدب.

وتوالت جهوده، وتحمس كثيرا إلى الأسلوبية التعبيرية فأسس قواعدها العلمية وأهدافها في مؤلفين: الأول بعنوان محاولات في الأسلوبيات الفرنسية أصدره عام 1902م والثاني بعنوان الجمل في الأسلوبيات نشر عام 1905م وبذلك كان ظهور الأسلوبية التعبيرية[2] ثم بعد ذلك يأتي ليوسبيتزر فشرع منذ سنة 1911م في التمهيد للأسلوبيات الأدبية، فتقدم بدراسة سعى فيها إلى أبراز العلاقات القائمة بين العناصر الأسلوبية والعالم النفسي للكاتب[3] كما جاءت جهود جيل ماروزو سنة 1931م الداعية إلى توجيه الدراسات الأسلوبية إلى الاهتمام بالصناعة الأدبية والحدث الجمالي، فرأى أن الأسلوبية يجب أن تدرس المظهر والجودة الناتجتين عن اختيار بين الوسائل التي توفرها اللغة للمتكلمين، وفي سنة 1941م شعر ماروزو بأزمة الدراسات الأسلوبية بسبب معالجتها الموضوعية اللسانية واستقراءاتها الجافة

1- ينظر: رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص: 12، 13.

2- ينظر :المرجع نفسه، ص 15 .

3- ينظر: سليمان العطار: الأسلوبية علم وتاريخ، مجلة فصول(النقد الادبي)، الهيئة المصرية العامة، مج 01،العدد 02 ، يناير 1981، ص18.

فعمل على إعادة الاعتبار إلى الصناعة الأدبية واللغوية والحدث الجمالي في البحث الأسلوبي[1].

وجاءت محاضرة جاكوبسون التي حملت عنوان اللسانيات والشعريات التي درس فيها إمكانات العلاقة بين اللسانيات والصناعة الأدبية، وخلص إلى ضرورة بناء الجسر بين ركني اللغة والأدب وهو الاتجاه الذي وضع أسسه ليو سبيتزر في مؤلفه اللسانيات وتاريخ الأدب[2].

ثم جاء بيارجيرو سنة 1954م وأصدر كتابه بعنوان الأسلوبيات الذي عالج فيه فكرة العلاقة بين البحث الأسلوبي والبلاغة والنقد وانتهى إلى: « أن الأسلوبية بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف في التعبير »[3]

وتعززت الأسلوبية عندما قام تودوروف بترجمة أعمال الشكلانيين الروس إلى الفرنسية فنجح في بلورة قواعد الشعريات في كتابه الصناعة الأدبية والدلالة [4].

واستقرت أكثر بعد صدور كتاب إشكاليات اللسانيات ومناهجها للكاتب أولمان ستيفان سنة 1969م واعتبرها علما لسانيا نقديا لأنها صارت من أكثر فروع اللسانيات صرامة، وبالتالي سيكون لها فضل على النقد الأدبي[5]كما نذكر جهود ميشال ريفاتير التي تعد حلقة من الحلقات الفاعلة في سيرورة الأسلوبية بمساهماته النقدية من خلال العديد من المقالات التي خصصها البحث الأسلوبي[6].

1- ينظر: رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص: 14، 15.

2- جورج مونان: مفاتيح الألسنية، ترجمة الطيب بكوش، منشورات الجديد، تونس، 1981، ص: 135 .

3- ينظر: بيارجيرو: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الاقتصادي، لبنان، دط، دت، ص: 59 .

4- ينظر: رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص:18.

5- ينظر: المرجع نفسه ، ص: 19.

6- ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط5، 2006، ص: 38 .

وهكذا فإن جهود النقاد والباحثين هو الذي أسهم في الحفاظ على هذا الثراء وهذا النشاط المعرفي الذي واكب الحركة المتميزة لعلم اللغة الذي بدأ على يد دوسوسير حتى صارت للأسلوبية مكانة في مستويات الاستعمال المعجمي والاصطلاحي ماهية ودلالة .

وأما مفهوم الأسلوبية من الناحية اللغوية ، فالأسلوبية مصدر صناعي من كلمة الأسلوب ويتكون هذا المصطلح من شقين هما أسلوب (style) ولاحقته (ique) فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي نسبي، واللاحقة تختص بالبعد العلماني العقلي الموضوعي[1] والأسلوبية لها ارتباط بالأسلوب ويمكن أن تعد علم دراسة الأسلوب أو منهج دراسة الأساليب فهي « تطلق على جملة من المبادئ والمعايير الكبرى التي يحتكم إليها تمييز الأسلوب وتحليله»[2].

ومن الناحية الإجرائية تحولت الدراسات الحديثة الأسلوبية إلى علم خاص يدرس الأساليب، يرى نور الدين السد: «أن الأسلوبية محدثة النشوء، ويراها بعض الباحثين علما ويظنها بعضهم منهجا لدراسة الظاهرة الأدبية ومنهم من يعتبرها حقلا معرفيا عاديا» [3] وهي عند آخرين « بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب»[4].

وإذا كانت الأسلوبية ترتكز على دراسة اللغة في النص الأدبي فإنها - بلا شك - تستفيد من الملاحظات اللغوية التي تساعد الباحث على التعامل مع النص، وإمكانية استخدام اللغة تحمل ضمنا إمكانية تعدد هذا الاستخدام نتيجة لتمايز الوسيلة التعبيرية، وهنا يكمن الفارق بين مبدع وآخر، هذه الإمكانيات اللغوية هي التي تشكل ظواهر أسلوبية مميزة في النص، تتشكل أساسا لفهمه من خلال ربط الأنساق اللغوية بالمعنى وكيفية تقديمه في صيغ مختلفة.

1- المرجع السابق، ص 34 .

2- أماني سليمان داود:الأسلوبية والصوفية دراسة في شعر الحلاج، دار مجدلاوي، ط1، عمان، الأردن، 2002،ص:27.

3- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة، الجزائر،ج1، 2010، ص:05.

4- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص:20.

ويقودنا هذا الترابط بين الأسلوبية والتحليل اللغوي إلى أن النص الأدبي ما هو إلا بنيات لغوية لا يمكن أن نسبر أغوارها دون تحليل هذه البنيات اللغوية ومعرفة علاقات نظمها، وهذا التحليل هو الذي يحيلنا إلى استنتاج الشحنات الدلالية والعاطفية الكامنة في النص والتي تؤثر في المتلقي.

وهذا يعني أننا ندرس النص بحد ذاته وليس ما يحيط بالنص من مؤثرات تتصل بالبيئة الاجتماعية أو السياسية أو غيرها من خلال رصد الظواهر اللغوية المميزة ومحاولة إيجاد صلة بينها وبين الدلالات التي عن طريقها يمكن للقارئ أن يصل إلى المعنى المنفلت أو الغائب في النص .

ويعتقد نور الدين السد أن الأسلوبية تسعى إلى وصف الظاهرة اللغوية المشكلة للخطاب الأدبي وتحليله والبحث في دلالاتها وأبعادها الجمالية والفنية دون الخروج عن سياق النص أو التعسف في تفسيره[1]، وهذا المفهوم يؤكد ويضفي عنصر الموضوعية في التعامل مع النص الأدبي باعتباره بنية مستقلة ولا يمكن سبر أغواره إلا بإجراءات أدائية ترمي إلى دراسة بنى النص اللسانية وعلاقات بعضها ببعض بهدف الوصول إلى معرفة قيمتها الفنية والجمالية، وذلك بتتبع منتظم للغة الأثر الأدبي في مختلف مستوياتها صوتيا وتركيبيا ودلاليا ورصدها لمعرفة درجة التأثير والتأثر عند المتلقي.

إلا أن بعض الدارسين يرى أن الأسلوبية تعالج النص الأدبي من خلال عناصره ومقوماته الفنية وأدواته الإبداعية متخذة من اللغة والبلاغة جسرا تصف به النص الأدبي من خلال منهجها القائم على الاختيار والتوزيع مع مراعاة في ذلك الجانب النفسي والاجتماعي للمرسل والمتلقي[2] وهذا الرأي يخالف مفهوم الأسلوبية عند الغذامي الذي يرى أنّ:

1- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، ص: 59 .

2- ينظر: يوسف أبو العدوس: البلاغة والأسلوبية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1999، ص: 184.

« الأسلوبية تقوم على توصيف الخصائص القولية في النص، وهي تتناول ما هو في لغة النص فقط ولا يعنيها ما ينشأ في نفسية المتلقي من أثر» [1]

وهكذا نلمس تعدد الرؤى فيما يتعلق بالرؤية النقدية لمفهوم الأسلوبية، وغياب رؤية نقدية واحدة هو ما جعل الاجتهادات والرؤى تتعدد على المستوى التنظيري، إلا أن هذه الآراء تتفق في مجملها على أن الأسلوبية منهج لغوي يمكن القارئ من خلاله الكشف عن خصائص الأسلوب ومحاورة النص الأدبي وحصر ظواهره الأسلوبية وتفسيرها، وللأسلوبية علاقات بعلوم مختلفة أهمها:

الأسلوبية وتعالقاتها:

1-الأسلوبية وعلم اللغة:

إن لأبحاث العلماء الذين درسوا اللغة لذاتها بدءا من شارل بالي وجهود وليام جونس، وفرانس بوب، وماكس مولر نتائج مهمة كرست الانعطاف الجذري في الدراسات اللسانية التي قامت عند الغرب والدراسات اللغوية التي أرسى قواعدها دوسوسير هي التي فتحت الطريق لنشوء الأسلوبية بعد أن أكتمل نضجها وتحددت مقارباتها النقدية بفضل جهود الأسلوبيين، فاستقلت عن علم اللغة من مجرد دراسة الجملة فقط إلى دراسة وتحليل النص الأدبي بكامله.

إذن فالدافع الحقيقي لنشأة الأسلوبية يكمن في التطور الذي لحق بالدراسات اللغوية وتكاد تجمع هذه الدراسات على أن نشأة الأسلوبية ترتبط ارتباطا وثيقا بهذا التطور وتعد أساس الدراسات الأسلوبية[2] هذه النشأة تجلت أكثر إثر التطور الذي جاء به دوسوسير في تفريقه بين اللغة والكلام، فاللغة عنده هي النظام الذي استقر ورسخ بنوع من الاتفاق الاجتماعي بين أفراد الجماعة، والكلام هو الصورة الحقيقية في الواقع في استعمال فرد معين

1- عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط4،1998 ،ص: 24 .

2- إبراهيم عبد الجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 1997، ص 21.

في حالة معينة، وهذا الاستعمال يطابق النظام العام اللغة في صفاته الأساسية ولكنه يختلف في تفصيلاته من فرد لآخر ومن حالة لأخرى[1].

إن هذا الاهتمام بحال المتكلم وحال المخاطب في استخدام اللغة التي تناسب المقام لكليهما، بل كيف تكون للغة المستعملة صورة تعكس روح صاحبها، وتميز الفرد ومجتمعه وعصره وهذا هو التوجه الذي طرحه اللغوي دوسوسير الذي أدى في الأخير دوره في نقل الاهتمام اللغوي إلى صورة وجدت الأسلوبية فيه مكانها الذي تنمو فيه وتزدهر[2].

ولم يتوقف جهد دوسوسير على هذا الطرح بل تعددت جهوده، وكان لها الأثر البين في الدرس الأسلوبي ومنها تميزه بين ثنائية الدال والمدلول فهو يرى أن العلامة اللغوية ذات طبيعة مركبة تتكون من إتحاد الدال (الشكل الصوتي) والمدلول (المعنى) أو المفهوم[3]ومن هذه المقدمات تبدو لنا علاقة الأسلوبية بعلم اللغة هي علاقة منشأ ومنبت، إلى درجة أننا نلاحظ هناك ارتباطا تاريخيا بينهما أدى ببعض الدارسين إلى الوقوع في الخلط بينهما حين عدوا كل دراسة تتناول المظاهر اللغوية بأنها من الأسلوبية إذ لا يعني هذا الالتقاء في التاريخ وأدوات الدراسة وأدوات الإجراء أن يكون هناك التقاء في مجالات العمل، فلعلم اللغة حدوده ومعالمه كما لعلم الأسلوب حدوده ومعالمه[4].

ومن الدارسين من رأى أنّ الأسلوبية توازي اللسانيات وليست فرعا منها ما دامت الأسلوبية تتخذ منظورا متميزا عن منظور اللسانيات التي تعني بالعناصر اللسانية، في حين أن الأسلوبية تعني بالقوة التعبيرية لهذه العناصر فبإمكان الأسلوبية أن تشمل المستويات نفسها التي تشملها اللسانيات بالدراسة؛ أي المستوى الصوتي، والمستوى الدلالي، والمستوى التركيبي.

1- ينظر: أحمد مومن: اللسانيات النشأة و التطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط4، 2008، ص: 123، 124.

2- ينظر : إبراهيم عبد الجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 24 .

3- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، الأردن، 2007، ص: 40.

4- المرجع نفسه، ص: 40 .

فالأسلوبية تعني بوظيفة المحاكاة الصوتية وغيرها كما تعني بالبحث في الوسائل التعبيرية للكلمات وحالات الترادف والتضاد وغيرها، وعلى المستوى النحوي تهتم باختيار القيم التعبيرية للبنى النحوية على مستوى بنية الجملة وترتيب الكلمات وقضية النفي والإثبات[1] واللغة هي الأساس الذي تقوم عليه الدراسات الأسلوبية، وهي الأداة الأولى التي ترتكز عليها في تحليل النصوص الإبداعية والكشف عن مظاهر الجمال فيها وعلى الرغم من العلاقة الوثيقة التي تربط علم اللغة بالأسلوبية فالفرق يبقى ظاهرا بينهما من حيث مادة الدراسة وهدفها، فعلم اللغة يتناول بالدراسة اللغة العادية المنطوقة والتي يستخدمها المجتمع في الحياة اليومية الاعتيادية أداة للاتصال، أما الأسلوبية فهي تتجاوز اللغة العادية المتداولة في المجتمع إلى الأنماط اللغوية الفردية المتميزة بما تحمل من انحرافات لغوية لافتة ومتميزة على المستوى الفردي، فالتناول الأسلوبي يركز على اللغة الأدبية لأنها تمثل التميز في الأداء على المستوى الفردي عن وعي واختيار وانحراف عن المستوى المألوف للغة .

ومن هذا المنطلق يمكن القول: إن علم اللغة يدرس ما يقال، أما الأسلوبية فتدرس كيفية القول، وبما أن اللغة هي أساس للتحليل الأسلوبي، فالأسلوبية تعتمد دراسة المستويات اللغوية منطلقا لفهم النص الأدبي، وهنا تأتي أهمية توظيف اللغة في فهم النص الأدبي في الدراسة الأسلوبية، فنجد الأداة التي يستخدمها المبدع في صناعة مادته الفنية صناعة تعكس أفكار الشاعر ومشاعره، فيضفي عليها بذلك ملامح جديدة وأبعادا مختلفة.

2- **الأسلوبية والنقد الأدبي:** يعرف النقد بأنّه: « فن تقويم الأعمال الأدبية والفنية وتحليلها تحليلا قائما على أساس علمي»[2] ويعرف أيضا بأنّه: « نظر وتقليب في الأدب وتذوق وتمييز له وحكم عليه، أي أن مجاله الأدب ومهمته الارتقاء به في سلم الفن وغايته السمو

1- حسن ناظم: البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2002، ص:27 .

2- إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للطباعة والنشر، عمان، الأردن، دط،2007، ص:11 .

به إلى أعلى مراتب الجمال والإحسان»[1] وبالنظر إلى التعريفات المتعددة للنقد يتبين لنا أنه يتضمن قضية الحكم على العمل الأدبي ويركز على مبدأ التقويم.

وأما الأسلوبية فهي -كما تم ذكره- علم وصفي يبحث الخصائص والسمات التي تميز النص الأدبي عن طريق التحليل الموضوعي للأثر الأدبي، وهنا تلتقي الأسلوبية مع النقد في فكرة معالجة النص الأدبي من خلال عناصره ومقوماته الفنية والإبداعية متخذة من اللغة والبلاغة جسرا تصف به النص الأدبي[2] إلا أنّ آراء النقاد تختلف في نظرتهم إلى العلاقة بين الأسلوبية والنقد الأدبي، فمنهم من يرى أنّ الأسلوبية تختلف عن النقد لكنها ليست بديلا عنه باعتبار أن النقد مفهوم شامل، بينما الأسلوبية محدودة الاتجاه، فالنقد ذو نظرة فاحصة ويستخدم جميع الأدوات الفنية كاللغة، والذوق الفني، والصياغة، ثم يحكم بعد ذلك بالجودة أو الرداءة بناء على المعطيات المتوفرة لدى الناقد وهذا بخلاف الأسلوبية التي لا ترتقي إلى قضية الحكم على العمل الأدبي.

وهناك من ينظر إلى أنّه لكل من النقد والأسلوبية منهجيته الخاصة به حيث يستطيع كل منهج أن يمدّ الآخر بخبرات متعددة استقاها من مجال دراسته، فيشترك المنهجان في معالجة النص الأدبي من خلال الوصف، والتحليل، والتفسير، ويتعدى النقد إلى الحكم والتقييم، بينما تكتفي الأسلوبية بالكشف والتقرير[3].

والأسلوبية تدرس النص الأدبي بمعزل عما يحيط به من ظروف سياسية أو تاريخية أو اجتماعية ومجال عملها النص وحسب، وأما النقد فلا يغفل في أثناء دراسته عن تلك السياقات المحيطة به، فيحاول أن يلم بكل ما يحيط بالنص من سياقات، وبكل ما في النص كتقديم حياة الشعراء وتاريخهم، والمدارس الفنية التي ينتمون إليها، لكنه لا يفحص النص من داخله كبناء لغوي جمالي متكامل.

1- طاهر محمد درويش: في النقد الأدبي عند العرب، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1977، ص:18.

2- ينظر: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية و التطبيق، ص:52.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص:52، 53.

ومن هذه المعطيات تبرز أهمية المنهج الأسلوبي في سد الثغرات التي تركها النقد من خلال اعتماده اللغة التي أغفلها النقاد كأداة أساسية في بناء النص وتحليله من داخله وبما يحمل من طاقات وإمكانات أسهمت في صياغتها وتشكيلها اللغة بشكل كبير.

ولأن الأسلوبية تعنى أساسا بالكيان اللغوي للأثر الأدبي فعملها يبدأ من لغة النص وينتهي إليها، بينما يرى النقد أن العمل الأدبي وحدة متكاملة، وأنه ينبغي أن يلم بكل عناصره الفنية، وما اللغة إلاّ احدى هذه العناصر، كما يشوب العملية النقدية في غالب الأحيان شيوع الذاتية والانطباعية لذا واجب على الناقد التجرد من ذاتيته حتى يصبح النقد موضوعيا لا أثر فيه لشخصية الناقد[1].

يرى محمد عبد المطلب في هذا الشأن أن: « النقد حاول أن يلم بكل ما يحيط بالنص وبكل ما في النص، وبهذا الاعتبار يمكن أنّ تمثل الأسلوبية رافدا نقديا يمكن أن تفيد منه الاتجاهات الأخرى»[2] وقد قدمت الأسلوبية كثيرا من الإنجازات، وخاصة على الصعيد اللغوي، وفجرت كثيرا من الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة على جميع المستويات اللغوية، وأثبت التحليل الأسلوبي على استيعابه الخواص والظواهر اللغوية للنص الأدبي هذا النص الذي ما هو إلا بناء لغوي يكتنز أكبر قدر من إمكانات اللغة بمستوياتها الصوتية والدلالية والتركيبية بغرض تجسيد المشاعر والأفكار بشكل متميز.

ونظرا لتطور مباحث الأسلوبية فلم تكتف باعتمادها للغة كأساس لدراسة النص الأدبي بل تجاوزت ذلك إلى إزالة كل العقبات بين اللغة والأدب وأصبحت عاملا أساسيا في قراءة النص قراءة نقدية لغوية .

وإجمالا نستطيع القول إن الأسلوبية والنقد الأدبي يلتقيان في اهتمامها بالنص الأدبي قراءة وتحليلا، ولكن يختلفان في المنهج والبعد النظري وكيفية الإجراء والمعالجة.

1- ينظر: فتح الله سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة،2004، ص:36.

2- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص:379.

3- الأسلوبية والبلاغة:

عندما برزت الأسلوبية كمنهج نقدي حديث على الساحة أخذت الدراسات العربية تبحث في جوانب الأسلوبية التي تحمل في مكامنها ملامح البلاغة العربية الممتدة في التراث النقدي العربي الذي يزخر بمؤلفات عدة؛ أثرت المكتبة العربية بكتب تعد مصادر ومراجع في البلاغة وفنونها، ومازالت بعض مباحثها منارا للبحث البلاغي الأسلوبي[1]

وتلاحظ الدراسات العربية وجود صلة بين الأسلوبية الحديثة والبلاغة القديمة وكثرت جهود الدارسين وتعددت آراؤهم، فمنهم من نظر إلى الأسلوبية والبلاغة من خلال الفروق التي بينهما، وأقرّ أن البلاغة كانت قد توقفت في نموها وتحجرت في قوالبها، ولم تحاول الوصول إلى العمل الأدبي كاملا، وتبلور هذا الرأي في كتابات أهمها البلاغة والأسلوبية لمحمد عبد المطلب الذي رصد فروقا أهمها مبدأ الحكم والموقف من الإبداع، ثم قضية الشكل والمضمون، فرأى أن البلاغة تعتمد على أنماط مسبقة وتصنيفات جاهزة تحكم وتقيم من خلالها، وهدفت البلاغة إلى الإبداع من خلال وصاياها التقييمية كما فصلت بين الشكل والمضمون، في حين أنّ الأسلوبية تتحدد بقيود المنهج العلمي الوصفي وتكتفي بالسعي نحو تعليل الظاهرة الإبداعية بعد الكشف عنها كما ترفض الأسلوبية الفصل بين الشكل والمضمون[2].

وحاول شكري عياد الكشف عن أوجه التلاقي بين تصور اللغويين الغربيين للغة وبين الدرس البلاغي العربي، فربط بين نظرة دوسوسير وبين تعريف عبد القاهر الجرجاني(ت471هـ) للبلاغة مسجلا بذلك روح الأصالة التي إليها تمتد جذور الأسلوبية الحديثة ضاربة في أعماق البلاغة العربية القديمة، ورأى من خلال ذلك أنّ الدرس البلاغي

1- ينظر: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، ص: 61.

2- ينظر: إبراهيم عبد الجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص:122.

القديم ثري خصب أسهم - دون شك - في وضع المبادئ الأساسية لعلم الأسلوب[1] وقام بحصر نقاط التلاقي في أهمية الموقف، وطريقة التعبير، والهدف.

وبرأيه دائما تهتم الأسلوبية والبلاغة معا بمراعاة مقتضى الحال حيث لعبت السياقات الفكرية التي صاحبت العصرين القديم والحديث في تسجيل الخلاف في هذه القضية حيث كانت البلاغة تركز على عقلية المخاطب نظرا لخضوع البلاغة لسيادة المنطق على التفكير العلمي، بينما نشأت الأسلوبية مصاحبة للعلوم الحديثة كعلم النفس الذي انتشر في شتى المجالات، فوُجد الموقف عند الأسلوبيين أشد تعقيدا منه عند البلاغيين[2] أما ما يتعلق بالهدف فيعد من القواسم المشتركة بينهما إذ يسعى كلا العِلمين إلى تقديم صورة شاملة لأنواع المفردات والتراكيب، وما يختص كل منهما من دلالات وهذا نفسه ما يصفه علم البلاغة[3].

ومن المنظور الغربي يرى بيار جيرو أن: « الأسلوبية بلاغة حديثة وأنها علم التعبير وهي الأساليب الفردية، والبلاغة فن للتعبير الأدبي وقاعدته في الوقت نفسه وهي أيضا أداة نقدية تستخدم في تقويم فن كبار الكتاب»[4] أما جورج مونان فيرى أن: « كل الأسلوبيات تفضي إلى البلاغة وذلك لأن الأسلوبيات والبلاغة يقيمان منذ زمن علاقات وطيدة، فتتقلص الأسلوبيات أحيانا حتى لا تعدو أن تكون جزءا من أنموذج التواصل البلاغي، وتنفصل حينا عن هذا الأنموذج وتتسع حتى تكاد تمثل البلاغة كلها»[5].

وبقيت الدراسات الحديثة تردد المقولة التي مفادها أن الأسلوبية وليدة البلاغة ووريثتها المباشرة؛ إذ يرى النقاد أن العلاقة بين الأسلوبية والبلاغة تتمثل أساسا في أن محور البحث

1- المرجع السابق، ص:123.

2- المرجع نفسه، ص:124.

3- شكري عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1982، ص:43. وينظر: إبراهيم عبد الجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص:125.

4- بيار جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ص:09.

5-رابح بوحوش : الأسلوبيات وتحليل الخطاب ، ص49.

في كليهما هو الأدب مع الاختلاف في النظرة، فالأسلوبية تتعامل مع النص الأدبي بعد ولادته وهي لا تنطلق في دراستها من قوانين سابقة وافتراضات جاهزة وليس من شأنها الحكم على العمل الأدبي بالجودة أو الرداءة، وأما البلاغة فتستند في حكمها على النص إلى معايير ومقاييس معينة موجودة من قبل وجود العمل الأدبي في صورة مسلمات واشتراطات تهدف إلى تقويم الشكل الأدبي حتى يصل إلى غاياته المرجوة، ويبلغ به المنشأ ما يسعى إليه من إيصال الفكرة أو المعنى والتأثير والإبداع وبث الجماليات في النص(1).

وبعد هذا العرض لبعض الآراء التي تتفق جميعها على أن هناك أوجه اتفاق بين الأسلوبية والبلاغة، فكلاهما نشأ منبثقا عن علم الدراسات اللغوية وارتبط به، ومجالهما واحد يلتقيان في أهم مبدأين في الأسلوبية، وهما العدول والاختيار.

ومهما كانت الدراسات السابقة صائبة في بعض جوانبها إلا أننا لا نستطيع أن ننفي الصلة الواضحة بين البلاغة والأسلوبية، وأن الجهود العربية التي تناولت مسح التراث العربي القديم أو تناولت جزءا منه و تعرضت له بالأدوات الإجرائية الغربية، فإن ذلك يدعم صلابة العلاقة بينهما، وأنه كلما أجريت دراسات جديدة ظهرت نقاط توافق وأهداف مشتركة بين الأسلوبية والبلاغة مع فارق في الحدود والزمن.

مستويات التحليل الأسلوبي:

إن غياب رؤية نقدية واحدة لمفهوم الأسلوبية في الدرس النقدي العربي فتح الباب أمام الكثير من الاجتهادات وتعدد الرؤى في الدراسات التنظيرية، وكذلك الأمر في الجانب الإجرائي، فتعددت طرق التناول وتنوعت، ففريق من المهتمين يغلب الجانب الإحصائي على الجانب الدلالي مثلا، وآخر لا يرى في الجانب الإحصائي إلا وسيلة للكشف عن القيمة الدلالية للظواهر الأسلوبية البارزة في النص كما يرى آخرون أن الأسلوبية لا تعدو أن تكون رؤية جديدة للبلاغة، وعليه فان الحاجة تبدو ضرورية في تقعيد آليات التحليل الأسلوبي.

1- ينظر: فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص27.

ومن المهم الإشارة إلى أن التناول الأسلوبي ينصب على اللغة الأدبية في النص لأنها تمثل التنوع الفردي المتميز في الأداء بما فيه من وعي واختيار، وبما فيه من انحراف على المستوى العادي المألوف بخلاف اللغة العادية التي تتميز بالتلقائية والتي يتبادلها الأفراد بشكل دائم وغير متميز « فليس معنى هذا أننا نقيم حاجزا صلبا بين اللغة الأدبية ولغة التخاطب لأن الأولى تستمد وجودها- بلا شك- من الثانية فتقيم منها أبنية وتراكيب جديدة في الصوت، والكلمة، والجملة، ثم القطعة بأكملها »[1].

والدرس الأسلوبي يتتبع ويكشف المثيرات الأسلوبية الملحة في العمل الأدبي لكاتب ما، ويتخذ وسائل أكثر موضوعية كالجانب الإحصائي في صور مختلفة ما بين رصد عددي لشيوع ظاهرة بعينها وقياس سبب الظواهر، ثم تتبع العناصر وتحليلها، وردها إلى المستويات اللغوية التي تنتمي إليها وربما أمكن تفسيرها وتقديم ما يعين على إدراك الأسباب الداعية إلى ورودها بالقدر الملحوظ في النص[2] هذا الاتجاه الذي رأينا أن نتبعه في دراستنا الأسلوبية لشعر ابن الحداد الأندلسي معتمدين على بنيات التحليل اللغوي .

أولا- البنية الصوتية:

ويدرس فيه الأنماط التي تخرج عن النمط العادي والتي تؤثر بشكل لافت في الأسلوب، ونحاول توظيف التحليل الصوتي كوسيلة للكشف عن التشكيل الموسيقي في شعر ابن الحداد الأندلسي وما يميز هذا التشكيل في الموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية لقصائده وأثره في تشكيل الإطار العام لموسيقاه .

ثانيا- البنية التركيبية:

والأسلوبية ترى في هذا المستوى عنصرا هاما في مجال التحليل الأسلوبي، فيعد هذا المستوى من أهم الملامح التي تميز أسلوب مبدع ما عن غيره من المبدعين انطلاقا من

1- محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، ص:186.

2- محمد عبد الله: الأسلوب والنحو دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية، دار الدعوة للنشر والطبع، الإسكندرية، مصر، ط1، 1988، ص:6 .

بنية الجملة طولها وقصرها ودراسة أركان التركيب كالمسند والمسند إليه، بالإضافة إلى دراسة ترتيب التركيب لأن تقديم عنصر أو تأخيره يؤدي إلى تغير الدلالة ودراسة الروابط المختلفة، أو مدى انعكاس كل ذلك على الأسلوب.

ثالثا– البنية الدلالية:

يعد هذا المستوى من أهم عناصر البحث والتحليل الأسلوبي ، ويأتي التركيز هنا على الألفاظ في المقام الأول لما لها من تأثير جوهري على المعنى فيتم تناول الكلمات وتركيبها وتجاور الألفاظ وانعكاسات هذه المجاورة وعلاقاتها بالمعنى، كما يتم التركيز على مختلف الصيغ الاشتقاقية وتأثيرها على الفكرة ويتم كذلك رصد المصاحبات اللغوية حيث أن هناك ألفاظا معينة لا تكاد تذكرها إلا وتتوافق مع ألفاظ أخرى.

رابعا– بناء الصورة :

يدرس هذا الفصل كيف تتشكل الصورة لدى الشاعر من حيث العناصر المكونة لها ومدى تكرارها وأثر هذا التكرار والبيئة المستمدة منها، ومدى تداخل عنصر الخيال في تشكيل صور الشاعر، كما يتناول هذا المستوى تقليدية الصور ومدى تجددها ونظرة الشاعر الفلسفية والفكرية في تأليفها.

إذا كانت الأسلوبية تدرس النص الأدبي من خلال بنياته الصوتية والدلالية والتركيبية متأثرة بمستويات التحليل اللساني، فإنها تسعى للكشف على البنى العميقة للنص.

الأسلوبية والمنهج الإحصائي:

المنهج الإحصائي من المناهج التي تستهدف الدقة وتجسيد الموضوعية في البحوث العلمية، فالعملية الإحصائية تسهم في تحقيق الجانب الموضوعي وتبتعد عن الانطباعية التي اتصفت بها غالبا الأحكام النقدية، لأن الإحصاء يعد من المعايير الموضوعية التي يمكن للبحث من خلاله تشخيص الأساليب المهيمنة، والتمييز بين الخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها سمات أسلوبية، وبين تلك الخصائص التي يأتي ورودها في النص ترددا

عشوائيا[1] والمنهج الأسلوبي الإحصائي جدير بالاهتمام، "فقد احتفى النقد الأسلوبي العربي الحديث بالمنهج الأسلوبي الإحصائي، وكان من رواد هذا المنهج في العربية الباحث سعد مصلوح، و الباحث محمد الهادي الطرابلسي"[2] ولقد اعتمد سعد مصلوح في كتابيه (الأسلوب، و في النص الأدبي) المنهج الأسلوبي الإحصائي في معالجته للنصوص الأدبية.

والتحليل الإحصائي للأسلوب يهدف إلى تمييزالسمات اللغوية فيه، وذلك بإظهار معدلات تكرارها ونسب هذا التكرار، ويرى النقاد أن لهذه الطريقة أهمية خاصة في تشخيص الاستخدام اللغوي في النصوص الأدبية، كما تكمن اهمية هذه العملية في كونه يقدم معلومات محددة بالأرقام للسمات اللغوية المهيمنة على النص كتردد الأفعال، والأسماء والحروف، المفردات المعجمية، ونوع الجمل وغيرها.

هذه السمات اللغوية إذا ما حظيت بنسبة تكرار لافتة -فلا شك- تشكل ملامح أسلوبية وإذا كان بعض النقاد قد أعطوا أهمية للإحصاء في العمل الأسلوبي واعتبروه وسيلة مساعدة للوقوف على أهم القيم الأسلوبية في النصوص الأدبية، فإن هناك رأي آخر يقلل من شأن هذا العمل الإحصائي ويصفه بضعف قدرته على تخطي تلك الحواجز الحسابية والغوص داخل النسيج الدلالي المعقد لاستخراج الوظائف الجمالية الكامنة بداخله[3].

وعليه فالاختلاف باق في اللآراء حول المنهج الإحصائي في التحليل الأسلوبي ولكن يبقى العمل الإحصائي وسيلة لرصد الظواهر اللغوية داخل النص الأدبي، وهو ما اعتمدناه في دراستنا هذه مع التنبيه إلى أن دراستنا سوف تتغافل عن آلية الإحصاء الصارم حتى لا تتحول النصوص إلى جداول وإحصاءات صماء.

1-ينظر: سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص:51.

2- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص:105.

3- ينظر: فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب،المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع،2003، ص159.

الفصل الأول

الخصائص الأسلوبية في البنية الإيقاعية.

. توطئة.

1-الإيقاع الخارجي.

-إيقاع الوزن.

-إيقاع القافية.

2- الإيقاع الداخلي.

- إيقاع الصوت المفرد.

- إيقاع المقاطع.

- التشاكل الصوتي.

. خلاصة.

توطئة:

الإيقاع بمفهومه العام هو نظام من التّواتر المنتظم يتجلّى في مختلف مظاهر الحياة، يتجلّى في طبيعة الإنسان من خلال دقّات قلبه، وتلاحق أنفاسه في نومه ويقظته كما يتجلّى في تساقط حبّات المطر، وفي حفيف الأشجار، وفي خرير المياه، وفي حركة الأفلاك.

وهو في الأجناس الأدبيّة لا يقتصر على فنّ مُعيّن، بل تجده حاضرا في كلّ الفنون شعرا كان أم نثرا، لكنّه في الشّعر أكثر حضورا وارتباطا، فليس الشّعر في الحقيقة « إلاّ كلاما موسيقيّا تنفعل لموسيقاه النّفوس وتتأثّر بها القلوب » [1]

ويعدّ الإيقاع من أهمّ مكوّنات الشّعر التي تُسهم في بناء النّص الشّعري، فقيمته في القصيدة الشّعرية تعادل قيمة الألوان في الصورة، فكما لا توجد صورة بدون ألوان كذلك لا يوجد شعر بدون موسيقى وأوزان وأنغام، ولم يكن من شيء يميّز الشّعر عن النّثر إلاّ ما كان من الأوزان والقوافي، لأنّ الوزن يُعدّ من « أعظم أركان حدّ الشّعر وأولاها به خصوصيّة»[2].

الإيقاع مفهوم واسع في الشّعر خاصّة في العصر الحديث، أين أصبح يشمل أنماطا أخرى من الإيقاع، منها ما يتّصل بالوزن والقافيّة، وهو ما نسمّيه بالإيقاع الخارجي أو إيقاع الإطار ومنها ما يتّصل بالانسجام الصّوتي الدّاخلي، والتّوافق الموسيقي بين الكلمات، وهو ما يسمى بالإيقاع الداخلي.

1- إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر، دار القلم، بيروت، لبنان، ط4، 1972، ص:22.

2- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص:141.

يرى الباحثون أنّ تحديد مفهوم الإيقاع وضبطه غاية من الصّعوبة، فالمصطلح عائم تكتنفه الضّبابية يصعب تحديده، إلاّ أنّ هذا لم يمنع النّقاد قديما أو حديثا من الإشارة إلى مقاربات حول مفهومه.

والإيقاع من النّاحية اللّغوية تناولته المعاجم اللّغوية العربية بأنّه « من إيقاع اللّحن والغناء، وسَمّى الخليل بن أحمد كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع »[1] وفي القاموس المحيط يرى الفيروز آبادي أنّ« الإيقاع إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبيّنها»[2] وفي المعجم الوسيط «الإيقاع اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء»[3].

وللنّقاد القدامى السّبق في تحديد مقوّمات الشّعر التي تمثّلت عندهم في الوزن، والقصد إليه، واللفظ، والمعنى، والقافيّة، واحتفوا بالوزن والقافيّة بصفتهما مقوّمان أساسيّان، كما احتفى المحدثون بالإيقاع ورأوا بأنّه « النّغمة المذكورة في البيت، والمقصود بها توالي الحركات والسَّكنات، أما الوزن فهو مجموع التّفعيلات»[4].

وبرأي عز الدين إسماعيل هو ذلك « التلّوين الصّوتي الصّادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها»[5] لأن الأوزان والقوافي تُحدث لدى السامع متعة وجرسا من توالي التّفاعيل، وانسجام القوافي، وهذا ما يمّثل الجانب العروضي في القصيدة الشّعرية، كما أنّ هناك ملامح أخرى تُحدث الأثر نفسه كالتّكرار، والجناس، والتّرديد، والتّرصيع وغيرها، وما تُحدثه من موسيقى خفيّة وحركة نفسيّة عند المتلقّي.

وتُجمِعُ المعاجم اللّغوية على أن الإيقاع إتفاق الأصوات والألحان وتوقيعها، وتبيّنها في الغناء، أو اطراد الفترات الزمنية التي يقع فيها أداء صوتي.

1- ابن منظور: لسان العرب، ج9، مادة (وقع)، ص:378.

2- الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ج1، مادة (وقع)، ص:127.

3- مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، مادة (وقع)، ص:1108.

4- محمد غنيمي هلال: النّقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، دط، 1986، ص:416.

5-عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النّقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة،مصر، دط، 1992، ص:315.

والأثر جليّ في انتقال الدّلالة اللّغوية للإيقاع إلى الدّلالة الاصطلاحيّة التي ترى أنّ الإيقاع هو « كلّ ما يُحدثه الوزن واللّحن من انسجام»[1].

وأصبح الإيقاع مصطلحا خاصّا بعلم الموسيقى في مقابل علم العروض في الشّعر لأنّ« أهل العروض مجمعون على أنّه لا فرق بين صناعة العروض، وصناعة الإيقاع، إلاّ أنّ صناعة الإيقاع تقسّم الزمان بالنّغم، وصناعة العروض تقسّم الزمان بالحروف المسموعة»[2]

وعليه فالإيقاع هو انسجام وتوافق حركي وموسيقي يولّد حركة منتظمة زمنيّا، أو هو ذلك البناء المحكم الذي يقوم على تجانس الأصوات وانتقاء الكلمات ونظم التراكيب فيبعث لحنا شجيّا متناسقا تطرب له القلوب قبل الأسماع.

يؤكّد هذا الطرح ابن طباطبا (ت322هـ) حول ما يتركه سماع الشعر الموزون في النّفس بقوله: « للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، ويرِدُ عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه»[3] و تأتي أهمية الإيقاع في الشّعر أنّه يتدفّق في جميع خيوط القصيدة مشكّلا مع العناصر الأخرى بناءها الشّعري الذي يستمدّ فاعليّته من اللّغة التي تنقل أحاسيس الشّاعر و انفعالاته، وتبرز عواطفه، ويخرج المعنى معها أكثر إمتاعا و تأثيرا في النّفس من المعنى الموجود في النثر.

بعد هذه اللّمحة السريعة حول مفهوم الإيقاع مصطلحا ودلالة نحاول أن نجسّد هذا المفهوم في دراستنا للخصائص الأسلوبية في البنية الإيقاعية في شعر ابن الحدّاد الأندلسي، ونحاول تجسيد هذا المستوى في إطارين: الأول هو الإيقاع الخارجي الذي يتّمثل في الأوزان، والبحور، والقوافي، والثّاني الإيقاع الدّاخلي التي ينشأ من العلاقات بين الحروف والكلمات.

1- أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص:119.

2- ابن فارس: الصاحبي في فقه اللّغة العربية و مسائلها وسنن العرب في كلامها ، تحقيق عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص:266.

3- ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص:21.

أوّلا-الإيقاع الخارجي:

ينصبُّ اهتمامنا في هذا المبحث على تناول الوزن والقافيّة، باعتبارهما النّظام الصّوتي الذي يتّصف بالثّبات النسبي، حيث يتألّف هذا النّظام من إيقاع التّركيبات المقطعية للأصوات المختلفة في النّصوص، أين يمثّل الوزن بعدا قاعديا لقانون التّكرار والتّنويع في الانسجام(1). هذا النّظام في واقعه هو مجموعة من التّفعيلات التي يتشكّل منها البيت الشّعري، وتنتظم الكلمات في داخله، ليتألّف بذلك الإطار الخارجي الذي يمنع القصيدة من التبعثر، ويشكّل منها نهرا نغميّا يحددّ بضفافه تجربة الشاعر ويعطيها ذاتها الفنيّة(2) والقصيدة بهذا تمثّل تكاملا إيقاعيّا بشكلها الخارجي.

1-البحر العروضي(الوزن):

الوزن من أهمّ مقوّمات الشّعر العربي، ومن أهمّ العناصر التي تكسب الشّعر هُويّة وموسيقيّة، فالأوزان هي عماد الشّعر، ويُعدّ من جملة جوهره، لهذا اهتمّ العروضيّون بدراسة الوزن الشّعري. وتطلق الدراسات الحديثة تسميّة الإيقاع الخارجي على دراسة الأوزان والقوافي، لأنّ أحكام الوزن والقافيّة تضبط الشّعر بعيدا عن العلاقات بين الكلمات، وقبل التطرّق إلى الدّراسة الإيقاعية في شعر ابن الحدّاد الأندلسي ينبغي الحديث عن مفهوم الوزن أوّلا.

تدور معاني الوزن من النّاحية اللّغوية حول الخفّة والثّقل، ومنها المثقال وهو ما يوزن به التّمر، يقول الخليل بن أحمد: « والوزن ثقل الشّيء بشيء مثله كأوزان الدراهم ويقال وزن الشّيء إذا قدّره»(3).

1- فرحان بدري الحربي: الأسلوبية والتّحليل الأدبي، دار الرضوان للنشر والتوزيع،عمّان، ط1،2016 ص:81.

2- رجاء عيد: التّجديد الموسيقي في الشّعر العربي الحديث دراسة تأصيلية تطبيقية، منشأة المعارف، الإسكندرية ، مصر، دط، دت، ص:16.

3- الخليل بن أحمد: العين، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان، ط1، 2003،ج4، ص:368.

وجاء في لسان العرب: « الوزن رَوْزُ الثِّقل والخفَّة... وأوزان العرب ما بنت عليه أشعارها، واحدها وزن، وقد وُزن الشّعر وزناً فاتَّزن»[1].

ويزيد ابن فارس معنى التقدير فيقول: «الواو، والزاء، والنّون، بناء يدلّ على تعديل واستقامة، ووزنت الشّيء وزنًا، والزّنة قدر وزن الشّيء»[2] وأفاد الوزن في المعجم الوسيط معنى الترجيح والتقدير« وزن الشيء قدّره بواسطة الميزان»[3].

ومن النّاحية الاصطلاحيّة هو ما ورد في معجم مصطلحات العروض والقافيّة أنّ الوزن «هو النّغمة الموسيقيّة المتكرّرة وفق نظام معيّن، التي تجعل من الكلام شعرا، أو هو انسجام الوحدات الموسيقيّة التي تتكوّن من توالي مقاطع الكلام وخضوعها إلى ترتيب معيّن»[4] وفي هذا يقول حازم القرطاجني(ت684هـ): « والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوي في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسّكنات والتّرتيب»[5].

ويبقى أن نشير إلى أنّ المحدثين حذوا حذو القدامى في نظرتهم إلى الوزن، فهذا عثمان موافى في إطار حديثه عن حركات التّجديد التي تناولت الشّعر العربي عبر تاريخه الطّويل يفيد بأنّ الوزن شيء ضروري للشّعر، وهو عنصر من عناصره الأصيلة التي لا تستقيم حياة هذا الفن بدونها، ويفرّق بين مفهوم الوزن والإيقاع بقوله: « فالمقصود بالإيقاع توالي المتّحركات والسّواكن في التّفعيلة الواحدة، أمّا الوزن هو مجموعة من التفاعيل أو الإيقاعات المركّبة معا»[6].

1- ابن منظور: لسان العرب،ج9، مادة (وزن) ص:293، 294.
2- ابن فارس: مقاييس اللغة، تحقيق عبد السّلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، لبنان ،دط، 1979، ج6، مادة (وزن)، ص:107.
3- إبراهيم مصطفى وآخرون:المعجم الوسيط، مادة (وزن)، ص:1086.
4- محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم: مصطلحات العروض والقافية، دار النشر،عمّان،الأردن، دط، 1994، ص:318.
5- حازم القرطاجنّي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:263.
6- عثمان موافى: دراسات في النّقد العربي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط3، 2000، ص:137.

نستطيع أن نقول ممّا سبق إنّ الوزن هو مجموعة من الوحدات الصوتيّة المكررّة وفق نسق معيّن تتساب عبرها الألفاظ فتصير شعرا، ويحمل طاقة إيقاعه منظّمة تثير الطرب في النفوس.

2-وصف البحور في ديوان ابن الحدّاد الأندلسي:

لكي نقدّم وصفا لبحور الشّعر المستعملة أحصت الدّراسة أوزان الشعر وحدّدت نسب تواتر كلّ وزن فيها، ونُذكّرُ هنا أنّ الإحصاء ليس غاية دراستنا ، ولكنّه من الوسائل المساعدة لتحديد أهمّ الخصائص الإيقاعية البارزة في شعر ابن الحدّاد الأندلسي، ولكونه يضفي شيئا من الموضوعيّة في معالجة العلاقة بين الخصائص الإيقاعية والدّلالات العامّة في شعر الشاعر. فقد وظّف الشاعر في ديوانه تسعة بحور شعريّة.

ومن خلال استقرائنا لمميّزات الإيقاع في ديوان الشّاعر يتضح أنّه كان محافظا على الإطار العام للشّعر العربي القديم، فقد جمع بين الإيقاعات المختلفة.

ففي الإيقاع السريع ضمّ بحور (الكامل، والوافر، والمتقارب، والسريع) وهي بحور صافيّة ذات وحدة إيقاعية تطّرد فيها الحركات في بداية الجزء أو نهايته.

وفي الإيقاع المتوسّط ضمّ بحور (الطويل، والبسيط) وهما من بحور ذات وحدة إيقاعية ثنائيّة لتقارب عدد الحركات والسّكنات فيها.

وفي الإيقاع البطيء ضمّ بحور(الخفيف، والمُجتث) وهما من بحور الوحدة الإيقاعية الثلاثية، إضافة إلى بحر الرمل الذي يقوم على وحدة إيقاعية واحدة، ويكمن بطء هذه البحور في اطّراد سواكن الأسباب الخفيفة في أوّل أجزائها وآخرها.

وبعد إحصاء القصائد والمقطوعات الشعرية ظهر بوضوح أنّ بحر الطويل أكثر البحور تداولا في الديوان، ويأتي بعده الكامل بنسبة متقاربة، ثم تتوالى البحور الأخرى بنسب متقاربة كالبسيط، والمتقارب، والسريع، والخفيف، وفي الأخير نجد المجتث والرمل لم يرد كلّ منهما إلاّ في مقطوعة واحدة، والجدول التّوضيحي الآتي يوضّح لنا البحور الشعرية في الديوان. كما يبيّن أيضا كلّ البحور المستعملة (الطويل، الكامل، البسيط، المتقارب، الوافر، السريع، الخفيف، المجتث، الرمل) ويحدّد نسب استعمالها في الديوان..

جدول توزيع البحور الشعرية في الديوان:

الرقم	البحر	عدد المقطوعات والقصائد	المجزوء منها	المشطور	النسبة المئوية
01	الطويل	22	/	/	%30.98
02	الكامل	19	01	/	%26.76
03	البسيط	09	/	/	%12.67
04	المتقارب	07	/	/	%09.85
05	الوافر	05	01	/	%07.04
06	السريع	04	/	/	%05.63
07	الخفيف	03	/	/	%04.22
08	المجتث	01	/	/	%01.40
09	الرمل	01	01	/	%01.40
المجموع	9 بحور	71	03	00	%100

من خلال استنطاق الجدول التوضيحي يمكن استخلاص ما يلي:

إنّ استخدام الشّاعر للبحور الشعريّة جاء متعدّدا ومتنوّعا، فقد نظم الشاعر ابن الحدّاد الأندلسي قصائده ومقطوعاته في أكثر البحور العروضيّة الخليليّة، وأمّا البحور التي أهملها الشّاعر في ديوانه فهي بحور (المديد، المنسرح، الرجز، الهجز، المضارع، المقتضب، المتدارك) وأغلب هذه البحور المهملة خاصة البحر المضارع الذي يرى فيه حازم القرطاجني أنّه ليس من أوزان العرب لأنّه وُضع قياسا، وأنّه من الوضع المتنافر[1] وبحور المقتضب، والمديد، والمتدارك، هي بحور قليلة الأثر في الشعر العربي قديمه و حديثه[2].

ويبيّن الجدول التوضيحي الآتي مجموعة البحور التي خلا منها ديوان الشاعر ولم ينظم على أوزانها أي نصّ شعري.

1- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:268.

2- محمد الهادي الطرابلسي:خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية،تونس، دط،1981،ص:32.

الرقم	البحر	عدد النصوص	النسبة المئوية
01	المديد	لا يوجد	لا يوجد
02	المنسرح	"	"
03	الرجز	"	"
04	الهجز	"	"
05	المضارع	"	"
06	المقتضب	"	"
07	المتدارك	"	"

الشّاعر ابن الحدّاد الأندلسي يحاكي القدماء من الشّعراء في النظم على البحور المشهورة والمتداولة عند كثير منن الشعراء.

- إنّ بحر الطويل جاء أكثر البحور الشعريّة دورانا في ديوان الشّاعر ويليه الكامل والبسيط والمتقارب بهذا الترتيب، الأمر الذي يسوّغ ميل الشاعر إلى استخدام البحور ذات المقاطع الصوتيّة الطويلة المتّسمة بسعة الدّفق الشّعري، وذلك ما يتيح له التّعبير عن مكنوناته الداخليّة، ولواعجه الدّفينة، وبثّ رؤاه وأفكاره.
- إنّ قلّة استخدام الشّاعر للبحور ذات المقاطع القصيرة المتسارعة كالهزج، والرجز والمقتضب يسوّغ ابتعاده عموما عن النّظم في حالات انفعالية شعورية مفاجئة، وكذا ابتعاده عن جوّ الغنائيّة التي تتساوق مع البحور القصيرة.
- ينزع الشّاعر إلى استعمال البحور الشّعرية ذات الوزن الشّعري الطويل الكثير المقاطع، وهذا بدوره يعكس انتماءه إلى فئة الشّعراء المحافظين التّقليديّين الذين يختارون من الألفاظ أفخمها، ومن التّراكيب أمتنها، ومن الصّور أوضحها، ولعلّ هذا ما يؤكد أنّ « الوزن الإيقاعي هو الذي يوجّه الغرض المقصود، ويحدّد المعنى المطلوب بحسب أبنيّة التناسب، وما يسوّغ فيها من أغراض ملائمة للفطرة السّليمة، ويستسيغه الذّوق العام، حتّى يكون الإيقاع مؤثّرا في متلقّيه»[1]

1- عبد القادر فيدوح: الاتّجاه النّفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء، عمّان، الأردن، ط1، 2010، ص:452.

- نلاحظ في ديوان الشّاعر قلّة البحور المجزوءة حيث لم يرد منها إلاّ ثلاث مقطوعات شعريّة، حيث ورد كلّ من (مجزوء الكامل) و(مجزوء الوافر) و(مجزوء الرمل) مرّة واحدة في الديوان.

وحتى نتأكّد من صحة النتائج المبيّنة في الجدول التّوضيحي الأوّل قمنا بإحصاء الأبيات الشّعرية الواردة في الدّيوان، وتوزيعها على البحور الشعرية، فوجدنا تقاربا كبيرا من حيث ترتيب استعمال البحور الشعرية وعدد الأبيات الشعرية كما هو مبيّن في الجدول التّوضيحي التالي:

جدول توزيع عدد الأبيات الشعرية في الديوان:

الرقم	البحر	عدد الأبيات	النسبة المئوية
01	الكامل	204	%32.85
02	الطويل	196	%31.56
03	البسيط	119	%19.16
04	المتقارب	33	%05.31
05	السريع	28	%04.50
06	مجزوء الوافر	14	%02.25
07	الوافر	11	%01.77
08	الخفيف	09	%01.44
09	مجزوء الكامل	03	%00.48
10	المجتث	02	%00.32
11	مجزوء الرمل	02	%00.32
المجموع	11	621	%100

هذه كلّ البحور التي استعملها الشّاعر ونظم بها قصائده، وخاض بها تجاربه وغاص في مختلف عوالمها، واحتوت كل ما اختلج نفسه وحملت كل محطّات تجاربه وكلّ ما ساور نفسه من آمال وآلام وأفراح وأحزان.

أحصى البحث كلّ البحور الشّعرية المستعملة وحددّ نسب تواترها في ديوان ابن الحدّاد الأندلسي، ووضعنا ذلك في جداول مكّنتنا من وصف البحور وما اشتملت عليه من أغراض شعرية، ويحسن بنا أن نبرزها معتمدين في ذلك على ترتيب البحور بحسب نسبة تواترها في ديوان الشّاعر على النّحو الآتي:

1- **الكامل:**

أحد البحور الرئيسيّة في الشعر العربي ورد تامّا في (19) قطعة أو قصيدة شعريّة، ومجموع أبياته (204) بيتا، وجاءت أشعاره على التّام متفاوتة في الطّول، أقلّها بيتان، و أكثرها (61) بيتا، وهي ثاني أطول قصيدة للشاعر في ديوانه.

ومطلعها: (الكامل)

عُجْ بالحِمَى حَيثُ الغِياضُ الغِينُ فَعَسَى تَعِنُّ لَنَا مَهَاهُ العِينُ[1]

القصيدة يمدح فيها المعتصم بن صمادح، وهو هنا يستفتح مديحه بالغزل على طريقة شعراء الجاهلية واصفا متاعب الرحلة للوصول إلى دار المحبوبة.

2- **الطويل:**

يعدّ من البحور التّامة في استعماله الشائع، ويمثّل مذهبا قديما وأصيلا في اتّجاه الشعراء إليه، وهو مزدوج التّفعيلة، أكثر البحور شيوعا في الشعر العربي، ويمتاز بانسجام موسيقاه وطول النّفَس فيه، ولهذا البحر نَصيب أوفر في الأشعار التي صبّت في إطاره ومجموعها (196) بيتا، ورد تامّا في (22) قصيدة أو مقطوعة، وأطول قصيدة تألفت من(35) بيتا، وردت على هذا الوزن والتي مطلعها: (الطويل)

لَعلَّك بالوادي المقدّسِ شاطئُ فكالعَنْبَرِ الهِنديِّ ما أنا واطِئُ [2]

مدح فيها المعتصم وهي مقدّمة غزليّة على غرار بنية القصيدة العربية القديمة.

1- ابن الحدّاد الأندلسي: الدّيوان، ص:265.

2- المصدر نفسه، ص:140 .

3- **البسيط:**

يأتي هذا البحر تامّا، ومجزوءا، ومخلعا، غير أن استعماله مجزوءا أو مخلعا نادرا في الشّعر العربي القديم، وقد أورده ابن الحدّاد الأندلسي في ديوانه تامّا في (09) قصائد بلغت أبياتها (119) بيتا، نظم الشاعر على هذا الوزن قصيدة في المعتصم بن صمادح يقول في أطولها، وما جاء في مطلعها: (البسيط)

أَرَبْرَبٌ* بالكثيبِ* الفَرْدِ* أم نَشأٌ ؟ ومُعْصِرٌ* في اللِّثَامِ* الوَرْدِ أم رَشأ*؟[1]

4- **المتقارب:**

من البحور الشعرية القليلة في شعر العرب، يأتي تامّا، ومجزوءا، واستعمله الشاعر بشكله التام في(07) قصائد، وأبياته (33) بيتا، جاءت قصائده على شكل مقطوعات شعرية عدا قصيدة واحدة لم تتجاوز (15) بيتا.

5- **السريع:**

استُعمِل هذا البحر بقلّة في الشعر العربي، وسُمّي سريعا لسرعة النّطق فيه ولكثرة الأسباب فيه، وهي أسرع من الأوتاد في النطق، ويجود في وصف الانفعالات وتصويرها دائما1[2]. وبلغت أبياته في ديوان الشاعر (28) بيتا موزعة على (04) مقطوعات شعرية، وأطول قصيدة فيه لا تتجاوز (22) بيتا.

يقول على هذا البحر:

أسْتودِعُ الرحمنَ مُستودَعِـــــي شوقا كمثْلِ النّارِ في أضلعِي
أترك منْ أهْوى و أمْضي كَذا؟ واللهِ ما أمضِي وقلبِي معِي[3]

---

* الرّبرب: القطيع من بقر الوحش، الكثيب: التلّ من الرّمل، الفرد:الكثيب المنفرد، النشأ: صغار الإبل، المعصر:الفتاة التي بلغت عصر الشّباب، اللّثام: ماكان على الفم من النّقاب، الرّشأ: الظّبي الصغير إذا مشى و تحرك.

1- المصدر السابق، ص:108.

2- صفاء خلوصي: فن التّقطيع الشّعري والقافية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، دط،1987، ص:143.

3 -ابن الحدّاد الأندلسي: الدّيوان، ص:236.

6- **الوافر:**

ورد هذا البحر في الشعر العربي تامّا ومجزوءا، واستخدمه ابن الحدّاد بصورتيه في(05) قصائد حملت (25) بيتا، ولم يأت من مجزوئه إلاّ قصيدة واحدة حملت (14) بيت.و يقول على هذا البحر من قطعة فلسفية:

لزمتُ قناعتِي و قعدتُ عنهمْ   فلستُ أرى الوزيرَ ولا الأميرَا
وكنتُ سميرَ أشعاري سَفاهًا   فعدتُ لفلسفيَّاتِي سمـــــيرَا[1]

7- **الخفيف:**

يأتي الخفيف في الشعر العربي تامّا مجزوءا، وقد شاع استعماله في الغزل حتى أنّ أكثر شعر عمر بن أبي ربيعة كان عليه ثم على الطويل فالكامل[2]، ولم ينظم فيه الشاعر إلاّ (09) أبيات من الشعر موزّعة على(03) مقطوعات شعرية. وعلى هذا البحر قال الشاعر في وصف كتاب:

ذهبَ النَّاسُ فانفرادِي أنيسِي   وكتابِي محدِّثِي و جَليسِي[3]

8- **المجتث:**

المجتث أقلّ البحور في الشّعر العربي انتشارا، ويعدّ من الأوزان القصيرة، ومن البحور القليلة في الدّيوان، جاء بقطعة شعريّة واحدة، تحمل بيتين اثنين.

9- **الرمل:**

بحره تامّ ومجزوء، قصير الوزن، قليل المقاطع، مستعمل بقلّة في الشعر العربي وهو من الأوزان العربية المألوفة على الرّغم من عدم ثباته في الشيوع بين الشعراء[4] لم يرد عند الشاعر إلاّ مجزوءا بقطعة غزلية في بيتين اثنين.

---

1 - المصدر السابق، ص:220.

2- ماهر حسن فهمي: نزار قباني وعمر بن أبي ربيعة دراسة في فن الموازنة، دار نهضة مصر، القاهرة، دط، 1971، ص:132.

3 - ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص:228.

4- إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر، ص:82.

3.خصائص استخدام البحور عند ابن الحدّاد الأندلسي:

أفضت دراسة البحور الشعريّة إلى نتيجة مفادها أنّ ابن الحدّاد الأندلسي نزع منزعا تقليديا في تناوله الأغراض الشّعرية القديمة كالغزل والمدح والوصف والرثاء وغيرها، وفي توظيفه لجملة من البحور القديمة، التي بلغت تسعة بحور شعريّة متباينة في نسبة وقوعها، وهي مبينة بالجدول الآتي:

الرقم	البحر	عدد القصائد	عدد الأبيات
01	الكامل	19	207
02	الطويل	22	196
03	البسيط	09	119
04	المتقارب	07	33
05	السريع	04	28
06	الوافر	05	25
07	الخفيف	03	09
08	المجتث	01	02
09	الرمل	01	02
المجموع	09	71	621

وأهمّ ما يمكن استخلاصه من الجدول ما يلي:

1- البحر الكامل أكثر البحور الشعرية تواترا من ناحية عدد الأبيات في ديوان الشاعر وأقلها المجتث والرمل، ويمكن تقسيم الأوزان المستعملة إلى ثلاث فئات:

-الفئة الأولى: تضمّ بحور: الكامل، والطويل، والبسيط، وشملت معظم الأبيات الشعرية.

- الفئة الثانية: تضمّ بحور: المتقارب والسريع والوافر.

- الفئة الثالثة: تضمّ بحور: الخفيف، والمجتث، والرمل، وهي أقلّ البحور استعمالا من الناحية الكميّة، فلم تتجاوز هذه الأوزان مجموعة (14) بيتا في الديوان.

2- كلّ الأوزان المستعملة في ديوان الشاعر جاءت تامّة باستثناء قطعة شعرية واحدة من بحر الكامل تحمل ثلاثة أبيات، وقطعة شعرية واحدة من بحر الوافر تحمل(14) بيتا وبحر

الرمل على قلّته لم يرد إلاّ مجزوءا لأنّه من البحور القليلة الاستعمال في الشّعر العربي واتّجاه الشاعر إلى النمط المجزوء يعود إلى أنّ موسيقاه أكثر انسجاما، وخفّة من وزنه التّام، وإلى أنّ المجزوءات بوجه عام تنفعل لها النّفس وتطرب لها الأذن.

3- غياب سبعة بحور لم ترد في شعر ابن الحّداد الأندلسي وهي: بحور المديد، والمنسرح، والرجز، والهجز، والمضارع، والمقتضب، والمتدارك، ولعلّ غيابها راجع إلى ندرة بعضها في الشّعر العربي القديم.

4- طرقت البحور الشّعرية الواردة في الديوان أغراضا شعرية متنوّعة أهمّها: موضوعات الغزل، والمدح، والوصف، الحكمة، الرثاء، الحماسة.

1.3-البحور والموضوعات:

إن مسألة ائتلاف الأوزان بالمعاني قضية قديمة جلبت اهتمام النّقاد القدامى وكثيرا من المحدثين بعد قضية اللفظ والمعنى، حيث اتّجه البحث إلى العلاقة بين الإيقاع والمعاني و سلك مسالك متشعّبة من خلال دراسات تحاول الرّبط بين الإطار الوزني الشّعري وأثره أو تأثره بموضوع النّص بنمط إيقاعي معيّن، وبين موضوعات الشعر.

ولم يستقر الدّرس النقدي حول هذه القضية، فمن النّقاد من رأى ارتباط الوزن بالغرض معتقدا أنّ لكلّ بحر إيقاعا يصلح لموضوع من الموضوعات ولا يصلح لغيره، وهناك من أنكر تناسب الوزن بالمعنى كلّيّا.

ويرى ناصر لوحيشي أنّ بداية الاهتمام بهذه القضية كان مع الناقد ابن طباطبا (ت322هـ) في القرن الرابع الهجري حيث أنّه وقف عندها وكشف عن التناسب بين الوزن والمعنى بإجمال وعموم، وكان يرى أنّ هناك أوزانا تشاكل معاني معيّنة لا تشاكلها أخرى ولا تصلح إلاّ لها[1]

1- ناصر لوحيشي: أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص:90.

وتفطّن أيضا للمسألة حازم القرطاجني(ت684هـ) في القرن السابع الهجري، ووقف عندها محتذيّا بآراء الفارابي(ت339هـ) وابن سينا(ت427هـ) وابن رشد(ت595هـ) حيث رأى أنّ تباين الموضوعات لابدّ له أن يصحبه تباين في الأوزان، وأنّ الأوزان تتقسمها الأغراض والمعاني[1] وبذلك ارتبط الوزن بالمعنى عند حازم في علاقة احتواء تقوم على التناسب، فأصبح لكل وزن من الأوزان مجال يختص به وغرض لا يفارقه[2].

يؤكد ذلك بقوله: « فالعروض الطويل تجد فيه أبدا بهاء وقوّة وتجد للبسيط بساطة وطلاوة، وتجد للكامل جزالة وحسن اطّراد وللخفيف جزالة ورشاقة، وللرمل لينا وسهولة، ولما في المديد والرمل من اللّين كانا أليق بالرثاء وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر[3].

لكن هذا الكلام في وصف بحور الشعر وخصائصها يتّصف بالشمولية، فيمكن أن يطلق على أكثر من بحر، كما أنّ تحديد بحور تناسب موضوع الرثاء لا يوافق واقع الشعر، ففي الشعر العربي القديم نجد الخنساء (ت24هـ) تنظم مرثياتها في أكثر البحور الشعريّة، كما نجد مرثيّة الشاعر أبي ذؤيب(ت27هـ) العينية الشهيرة في البحر الكامل، ولم تأت في البحر المديد[4] فالشّعراء العرب كانوا يمدحون ويفخرون، ويتغازلون في كلّ بحور الشعر[5].

ومجمل القول إنّ الإطار الموسيقي يظهر في موجات تطول وتقصر تبعا للتجربة الشعريّة التي تتلاحم عناصرها الوجدانيّة والفكريّة مع عناصر التّجربة الخارجيّة من ألفاظ وصور وأخيلة، ومن خلال تفاعل كل هذه العناصر تكون القصيدة.

1- حازم القرطاجنّي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص:260،261.

2- جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، مصر، ط5، 1995، ص:296.

3- حازم القرطاجنّي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص :269.

4- حسنى عبد الجليل يوسف: موسيقى الشّعر العربي دراسة في التّراث النّقدي، مطابع الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، دط، 1989، ج1، ص:20،21.

5- محمد غنيمي هلال: النّقد الأدبي الحديث، ص: 442.

إنّ ائتلاف البحور الشعرية مع طبيعة الموضوعات عند الشاعر ابن الحدّاد الأندلسي لا تحقق هذا التآلف والانسجام، فعند مراجعة البحور الشعرية، وعند النّظر إلى جداول توزيع الموضوعات على البحور وجدنا أن هذه البحور قد احتضنت موضوعات الشعر بما يجعلها جزءا من النّسيج العام لشعر ابن الحدّاد الأندلسي.

جدول توظيف الطويل حسب الأغراض في القصائد

الغرض	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسب المئوية
المدح	10	140	%45.45
الغزل	08	42	%36.36
الفخر	02	08	%09.09
الحماسة	01	05	%04.54
الوصف	01	01	%04.54
المجموع	22	196	%100

جدول توظيف الكامل حسب الأغراض في القصائد

الغرض	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسب المئوية
المدح	06	131	%31.57
الغزل	04	15	%21.05
الوصف	04	14	%21.05
الرثاء	01	32	%05.26
الاعتذار	01	08	%05.26
الهجاء	01	03	%05.26
الحكمة	01	02	%05.26
المعمّى	01	02	%05.26
المجموع	19	207	%100

جدول توظيف البسيط حسب الأغراض في القصائد

الغرض	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسب المئوية
الغزل	05	19	%55.55
المدح	02	97	%22.22
الوصف	01	01	%11.11
الهجاء	01	01	%11.11
المجموع	09	119	%100

من خلال هذه الجداول يسجل البحث أنّ نصف قصائد الطويل تقريبا كانت في غرض المدح، والمدح من أشرف الأغراض في الأدب العربي القديم وبحر الطويل بوزنه (فَعُولُنْ مَفاعيلنْ فَعُولُنْ مَفاعِيلُنْ × 2) يأتي بأصواته (46) ومقاطعه (28) ممّا يوفّر للشاعر حيّزا صوتيّا مناسبا ليشيد بمناقب الممدوح، وخصاله، وحسبه، ونسبه، فالطويل يستوعب ما لا يستوعبه غيره من المعاني، ويتّسع لأغراض شتّى مثل ما يوضّحه الجدول الخاص بتوظيف الطويل في قصائد ابن الحدّاد الأندلسي. حيث وظّف الشاعر بحر الطويل في المدح، و الغزل، والفخر، و الحماسة، و الوصف.

وفي الجدول المتعلّق بتوظيف بحر الكامل في القصائد نلاحظ أن نصف قصائد الكامل كانت في المدح، والغزل؛ هذا البحر الذي ينشأ من تكرار تفعيلة (متفاعلُنْ) ستّ مرات يتركّب فيه التّام من (42) صوتا وتُشكِّلُ أصواتُه (30) مقطعا صوتيّا، والى جانب الغرضين الرئيسيين وظّف الشاعر بحر الكامل في مختلف الأغراض كالوصف، والرثاء والاعتذار، و الهجاء، والحكمة، والمعمّى.

كما نلاحظ في جدول بحر البسيط أنّ أغلب قصائد البسيط قد صُبّت في غرضي المدح والغزل؛ هذا البحر الذي يأتي وزنه التّام على شكل(مستفعلُنْ فاعلُنْ مستفعلُنْ فاعلُنْ × 2) الذي يتكون من(46) صوتا، ومن(28) مقطعا صوتيّا، وبذلك يكون هو وبحر الطويل من أطول البحور الخليليّة.

يثبت العمل الإحصائي في هذا المجال أنّ الشّاعر نظم موضوعات عدّة على بحر واحد، فقد اشتركت معظم البحور عنده في موضوعات الغزل ووصف المحبوبة، نويرة ومدح مليكه المعتصم بن صمادح، وأعلى من شأنه، ووصف كرمه وعطائه، ورأينا كيف سايرت نغماته ونبراته حالاته النفسية اهتياجا وغضبا وغبطة واطمئنانا، وهذا يؤكّد أنّ اختيار البحر يتبع التجربة الذاتية ومقدرة الشّاعر الإبداعية، إضافة إلى أثر تلك التجربة بمعطياتها الفنيّة وما يواكبها من ظروف ومواقف تثير ألوانا مختلفة من الانفعالات.

فقد نظم ابن الحدّاد الأندلسي أغلب مدائحه على الطويل، والكامل، والبسيط، بنسب متفاوتة ونظم أغلب قصائده الغزليّة كذلك على الطويل والكامل والبسيط.

ونقدّم الآن بعض النماذج الشعرية، لنرى كيف زاوج الشاعر بين الوزن العروضي وملامح أسلوبية أخرى، مع جرس الكلمات، وتناغم العبارات، وإيحاءات الحروف، كل ذلك يبني إيقاعا يتساوق وطبيعة الموضوع. ومن الملاحظات التي تلفت الانتباه حول توزيع الأشعار على البحور نلمس انحصار القصائد الطوال في بحور الطويل، والكامل، والبسيط، أما بقية القصائد فقد اشتركت فيها جميع البحور.

وبرز هذا كملمح لافت في شعر ابن الحدّاد الأندلسي. حيث أنّه قصر الأشعار دون النظر إلى أثر البحر في الاستمرار أو الانقطاع، وهذا يعني انتفاء وجه العلاقة بين الموضوع الشعري والبحر المتغيّر من هذا الجانب[1].

ونظم ابن الحدّاد الأندلسي مدحه على الكامل وعلى الطويل والبسيط بنسب متفاوتة وعلى المتقارب بنسبة قليلة، وابن الحدّاد كغيره من الشعراء طرق هذا الباب وخصّ به الأمراء على المنوال القديم الذي تدور فيه المدحة على الفضائل الأربعة كما ذكرها قدامة بن جعفر (ت337هـ) بقوله: « إنّما هي العقل، والشجاعة، والعدل، والعفّة»[2] وشرحها ابن رشيق (ت456هـ) في عمدته، وأضاف صفات الوفاء، والحياء، والحلم عن سفاهة الجهلة والسماحة، و الكرم، والسخاء[3]، وهي صفات تدخل في الفضائل الأربعة.

1- رجاء عيد: التّجديد الموسيقي في الشّعر العربي الحديث، ص:18.

2- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دت، ص:96.

3- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص:80،81.

بلغت مدائح ابن الحدّاد (17) قصيدة، وشعر المديح من أهمّ الأغراض الشعريّة التي تناولها ابن الحدّاد، ونسبة المديح عاليّة عنده وهذا يعني أنّه « شاعر مديح بامتياز ولعلّ هذا ما جعل معظم دارسي الأدب الأندلسي يضعونه ضمن شعراء المديح قديما وحديثا»[1] وكان ممدوح الشاعر المحور المركزي الذي تدور حوله ألفاظ المديح. وهذه بعض النماذج من بحر الطويل:

سَمَـــــاحٌ وإقـــــدامٌ وحِلمٌ وعـفّةٌ   مُزِجْنَ فأَبْدَى مُهْجَةَ الفَضْلِ مازِجُ

فقد صَاك* من فضل العوالم طِيبُهُ   وهل يَكتُمُ المِسْكَ الذكيَّ نوافِجُ* ؟

مساعٍ* أحلَّتْـــــكَ العُلا فكأنـــها   مَرَاقٍ إلى حيثُ السُّــها* ومعارجُ* [2]

ويقول في بحر البسيط:

وأَبْدَعُوا في صَنيعِ الجُودِ وابتدعُوا   فكلَّما سُئلُوا من مُعْوِزٍ سَلأُوا*

لولاهُمُ ما يصُوبُ المُزْنُ مُستَهِمًا*   متى رَوَى سُيِّبًا من وَبْلِهِ مَتَأُوا*

وبَيْـــــتُ وفْرِهِمُ إيــــمانُ وَفْدِهِمُ   فَهُمْ مَياسيرُ مِنْ حَمْدِ الوَرى تُكَأُ* [3]

ويقول في بحر الكامل:

والنَّفْسُ تُوقِنُ أَنَّ عَهْدَكَ في النَّدَى   مُوفٍ بما طَمَـــــحَتْ إليه وتَطْمَحُ

فَحَيَا المُنَى مِن بَحْرِ جُودِكَ يُمْتَرَى   وسَنَا الضُّحَى من زَنْدِ مَجْدِكَ يُقْدَح [4]

وجاء غزله في مقطوعات قليلة قصيرة على بحر الطويل، والبسيط، والكامل والوافر، والسريع، والمتقارب، وغزله يلج إلى أعماق النفس البشريّة في أعمق عواطفها وأسمى

1- محمد دياب محمد عزاوي: الإستعارة في قصيدة المديح بين ابن الحداد الأندلسي وابن سهل دراسة أسلوبية إحصائية مقارنة، مجلة العلوم العربية والإنسانية، جامعة القصيم، المملكة العربية السعودية، المجلد5، العدد2، ماي، 2012،ص:529.

* صاكَ: صاك به الطيب لزق به، نوافج: جمع نافجة وهي وعاء المسك.

* المساعي: مآثر أهل الشرف والفضل، السّها: كوكب صغير مضئ، المِعراج: السلّم.

2- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص:175، 176.

* سلأوا: أعطوا وعجّلوا، مُسْتهِما: إذا سال لا يثنيه شيئ، مَتأوا: مدّوا حبل العطاء، تُكَأُ: كثيرالإتكاء.

3- المصدر نفسه، ص:130.

4- المصدر نفسه، ص:182.

معانيها، فتراه عاشقا والِهًا دنِفًا، تعلّق (بنويرة) وتماهى في روحها، ونظم فيها مقطوعات شتى، تسحّ دموعا وتنبض وجدانا وتنساب تعبيرا.

فقال في حب نويرة: (الكامل)

وبَيْنَ المسيحيَّاتِ لي سامـــريّة* بَعيدٌ على الصَّبِ الحَنِيفيِّ أنْ تدنُو

مُثلَّثةٌ قد وحدّ اللهُ حُسْـــــنَها فثَنّيَ في قلبـــــي الوَجْدُ والحزْنُ

وطيَّ الخمارِ الجَون حُسْنٌ كأنَّما تجمَّع فيه البدرُ والليلُ والدَّجَـــنُ(1)

وقال يشكو الهجر: (البسيط)

يا غائبا،خَطَراتُ القَلْبِ مَحْضَرُهُ الصَّبْرُ بَعْدَك شيءٌ لستُ أَقدِرُهُ

تركتُ قلبي وأشواقي تُفَـــطّرُهُ ودَمْعَ عَينِي وأحداقي تُحـــدِّرُهُ

فالعينُ دُونَكَ لا تَحْلـــي بلَذَّتِهَا والدَّهرُ بعدكَ لا يَصـــفُو تَكَدُّرُهُ (2)

ويقول فيها أيضا: (الوافر)

عَساكِ بِحَقِّ عِيساكِ مَريحةَ قَلْبِيَ الشَّاكِي

فإنَّ الحُسْـــنَ قَدْ وَلاّ كِ إحْيائِي وإهْلاكِي

ولم آتِ الكنائِسَ عنْ هَوىً فيهنَّ لـــولاكِ (3)

ويقول أيضا: (السريع)

قَلْبِيَ في ذاتِ الأُثَيْلاتِ * رهينُ لَوْعــــاتٍ ورَوْعاتِ

فإنَّ بي للرُّوم رُومـــيّةً تَكْنِسُ* ما بينَ الكَنيساتِ

أَهيمُ فيها، والهوى ضَلَّةٌ* بين صواميعَ* وبِيـــعاتِ* (4)

---

* سامرية: مؤنث السامري، والمقصود الفتاة النصرانية.

1- المصدر السابق، ص:256.

2- المصدر نفسه، ص:209، 210.

3- المصدر نفسه، ص: 241.

* الأُثيْلات: جمع أثلة: شجرة عظيمة، تكنس: تقيم، الضلّة: الحيرة، صواميع: بيت لعبّاد النصارى بيعات: الكنيسة

4- المصدر نفسه، ص:156، 157.

وأما وصفه فقد جاء على الكامل والمتقارب والخفيف والوافر بنسب قليلة ومتقاربة، وفيه يقول ابن الحدّاد الأندلسي: (الكامل)

فالحُسنُ أجْمَعُ ما يُريكَ عِيــــانُهُ   لا ما أَرتْهُ سوالفٌ* وعُيونُ

والرَّوضُ ما اشْتَمَلَتْ عليهِ شمولُهُ   لا ما حَوتْهُ أباطحٌ* وحُزونُ*(1)

ويقول أيضا: (الطويل)

وقَد أَطْبَقَتْ فوقَ الأقاحِي بَنَفْسجًا   كمَا خَمَشَتْ وردًا بِعنَّابِ سوسان*

وليلٍ بهيمٍ ســــرتُهُ ونُجــــــومُهُ   أَزاهِرُ روْضٍ أو سَواهِرُ أجْفَانِ(2)

ويقول واصفا روضة من رياض المريّة: (الطويل)

ورَوْضَتُهَا الغَنَّاءُ مَسْرَحُ رَوْضةٍ   تَبَخْتَرُ في المَوشِيِّ* مِنْ حَبَراتِها*(3)

ويقول في مناسبة أخرى: (الطويل)

وبدا هِلالُ الأُفْقِ أَحْنى ناسِخًا*   عَهْدَ الصّــــيامِ كأنَّه العُرْجون*(4)

من خلال هذه النّماذج المقدّمة من شعره نستنتج أنّ التجربة الشّعوريّة والحالة العاطفيّة هي مَن تختار وتؤثّر في اختيار البحر العروضي، وليست الموضوعات ذاتها وكلّ ذلك بتوافق ميول الشاعر وحسّه الموسيقي في الإيقاع العروضي، ولمّا كان الإيقاع الشعري

---

* سوالف: جمع سالفة: الماضية الغابرة.

* أباطح: جمع بطيح: مسيل واسع، حزون: جمع حَزن: ما غلظ من الأرض وارتفع.

1- المصدر السابق، ص: 270.

* خشمت: خدشت عنّاب سوسان: عناب:شجر يقارب الزيتون في الارتفاع والسوسان نبات طيب الرائحة.

2- المصدر نفسه، ص:299.

* المُوشيّ: الثوب المنقوش المنمنم، الحَبَرات: جمع حبرة:ضرب من برود اليمن والتحبير التزيين.

3- المصدر نفسه، ص: 163.

* ناسخا عهد الصيام: يريد أن يزيل عهد الصيام، ونسخت الشمس الظلّ إذا أزالته، العرجون: أصل العذق الذي تقطع منه الشماريخ.

4- المصدر نفسه، ص: 278.

« معبّرا عن حركة النّفس الشعورية وشحنتها الوجدانية، وانفعالاتها النفسيّة وجب أن يكون لكلّ تجربة شعورية إيقاع خاص يتماشى معها»[1].

2.3- طول القصيدة عند ابن الحداد الأندلسي:

اختلف النّقاد والباحثون قديما حول طول أبيات القصيدة وفرّقوا بينها وبين المقطوعة الشعرية، ولم يحدّدوا معيارا ثابتا للحكم على طولها أو قصرها. ولقد استقر منذ القديم أن القصيدة ما بلغت أبياتها سبعة إلاّ أنّ ابن رشيق يجعل عدد أبيات القصيدة أحد عشر بيتا بقوله: « إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة ... ومن النّاس من لا يعدّ القصيدة إلاّ ما بلغ العشرة أو جاوزها ولو بيتا واحدا، ويستحبّون أن تكون القصيدة وترا»[2] وأما حازم القرطاجني فله رأي آخر في هيكلة القصيدة عندما ينظر إليها من ناحية الأغراض فيفرّق بين القصيدة البسيطة والقصيدة المركبة بقوله: « والقصائد منها بسيطة الأغراض ومنها مركبّة، والبسيطة مثل القصائد التي تكون مدحا صرفا أو رثاء صرفا، والمركبّة هي التي يشتمل الكلام فيها على غرضين مثل أن تكون مشتملة على نسيب، ومديح، وهذا أشدّ موافقة للنفوس الصحيحة الأذواق»[3].

هذا وقد اختلف الشعراء بين تطويل القصائد وتقصيرها، والشاعر ابن الحدّاد الأندلسي وبحسب الإحصاء. يعدّ من الشعراء الذين يميلون إلى تقصير قصائدهم فهو بذلك يقتفي آثار القدامى على حدّ قول ابن رشيق: « وسبيل الشاعر إذا مدح ملكا أن يسلك طريقة الإفصاح والإشادة بذكر الممدوح ويتجنّب مع ذلك التّقعير، والتجاوز، والتّطويل، فإنّ للملك سآمة وضجرا ربّما عاب من أجلها ما لا يُعاب وحَرمَ من لا يريد حرمانه»[4] .

ويؤكّد هذا الاتجاه ابن قتيبة في كتابه الشعر والشعراء عند شرحه أساليب بناء القصيدة العربية بقوله: « فالشاعر المُجيد من سَلَكَ هذه الأسالبَ وعدّل بين هذه الأقسام، فلم

1- مجيد عبد الحميد ناجي: الأسس النّفسيّة لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص:58.
2- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص:197.
3- حازم القرطاجنّي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:303.
4- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص:77.

يجعل واحدا منها أغلب على الشعر، ولم يُطِلْ فيُملَّ السامعين، ولم يقطعْ وبالنّفوس ضمآءٌ إلى مزيد»[1] وقد وجدنا لابن الحدّاد الأندلسي مقطوعات شعرية كثيرة هيمنت على ديوانه وبخاصة في غرضي الغزل، والحكمة، والمقطوعات الشعرية أكثر شيوعا وأعلق بقلوب وأفواه الناس وأسهل للحفظ، وغالبا ما تعبر عن موضوع واحد. والجدول الآتي يوضّح طول أو قصر قصائد الشاعر ابن الحدّاد الأندلسي:

الأبيات	عدد القصائد	النسبة المئوية
البيت المفرد	03	%04.22
المقطوعة (2 . 6)	46	%64.78
القصيدة (7 . 89)	22	%30.98
المجموع	71	%100

نلاحظ من خلال هذا الجدول أن ديوان الشاعر يحمل مختلف الأنماط الشعرية الخليلية (البيت المفرد، والمقطوعة، والقصيدة) وقد أفضى الإحصاء إلى هيمنة المقطوعات الشعرية التي جاءت بنسبة حوالي 65% من مجموع قصائد الديوان وجاءت بعدها القصائد الشعرية بنسبة 31% . يستشف من هذه الأرقام أنّ الشاعر قد اصطفى مذهب التقصير في القول الشعري، وحتّى في قصائده لم نعثر إلاّ على خمس قصائد طوال تراوحت أبياتها كالآتي: (32، 89،61،35،34) وبقيّة القصائد الأخرى تراوحت أبياتها بين(07) أبيات و(21) بيتا.

إيقاع القافية: عالج البحث فيما سبق الوزن الشعري في شعر ابن الحدّاد الأندلسي ومساهمته في بناء القصيدة، وسنحاول التّعرف على بنية مهمّة في القصيدة العربية وهي القافية باعتبارها مكوّنا موسيقيا وصوتيا، وقرارا أخيرا لنغم البيت حتّى يصل البيت الشعري إلى منتهاه، وفيها يتدفّق اللّحن وينسكب النّغم معطيا أبعادا موسيقية، تشدّ الأذهان وتأسر الألباب، وتأخذ الأسماع.

1- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، 1982، ج1، ص:75،76.

تُعدّ القافية الشطر الثاني من جزأي الإطار الخارجي في الشّعر مع سابقها (الوزن) وإذا كان للوزن قيمة موسيقيّة في الخطاب الشعري فإنّ هذه القيمة تتنامى وتتعاظم إذا توافرت القافية، فهي شريكته في الاختصاص بالشعر.

وما القافيّة عند إبراهيم أنيس« إلاّ عدّة أصوات تتكرّر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة وتكرّرها هذا يكون جزءا هامّا من الموسيقى الشعريّة، فهي بمثابة الفواصل الموسيقيّة يتوقّع السّامع تردّدها، ويستمتع بمثل هذا التردّد الذي يطرق الآذان في فترات زمنيّة منتظمة»[1]، وهي أيضا « عبارة عن وحدة صوتيّة مطّردة اطّرادا منظّما في نهاية الأبيات حتّى لَكأنّها فواصل موسيقيّة متوقّعة بالنّسبة لسامع الشعر العربي بين فترات زمنيّة منتظمة، وتعتبر ضابط الإيقاع في البيت الشعري»[2] والمصبّ الذي يتدفق فيه نغم البيت.

فالقافيّة إذن هي مجموعة مقاطع صوتية عمودية تتردّد في أواخر الأبيات الشعرية وتبدأ مع القصيدة وتنتهي بنهايتها محدثةً نغمات تطرب الأسماع، وهي خصيصة يتميز بها المعمار الشعري العربي لذا كانت القافية إكليل القصيدة بل تاج الشعر كلّه.

ندرس القافية هنا على أنها تكرار نَسَقي يتكوّن من« تماثل صوتي بين مجاميع صوتيّة تقع في خواتيم الأسطر الشعريّة»[3] ومن أهمّيتها أنّها تعمل على المستويين الإيقاعي، وكذلك الدّلالي.

وسنبحث كيف استخدم ابن الحدّاد الأندلسي قوافيه في الديوان، ونحاول تسليط الضّوء على استعماله القوافي ومدى علاقتها بتجاربه الشعرية، لأنّ اتّساق القافية صوتيّا ودلاليّا مع القصيدة يخلق شعورا بوحدة الإيقاع المناسبة لوحدة المعنى، ويتجلّى تنبيه القدامى من خلال نصح الشّعراء في اختيار القوافي الملائمة لقصائدهم.

1- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص: 273.

2- أبو الشوارب محمد مصطفى والخويسكي زين كامل: العروض العربي صياغة جديدة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية، مصر، دط، 2002، ج2، ص:11.

3- ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص:241.

يقول أبو هلال العسكري(395هـ): «إذا أردت أن تعمل شعرا فاحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك وأحضرها على قلبك، وأطلب لها وزنا يتأتّى فيه إيرادها، وقافية يتحمّلها، فمن المعاني ما تتمكّن من نظمه في قافيّة، ولا تتمكّن منه في أخرى أو تكون في هذه أقرب طريقا وأيسر كلفة منها في تلك ...»[1].

وقول ابن طباطبا العلوي (ت322هـ) في باب صناعة الشعر من كتابه عيار الشعر: « فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخَّضَ المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعدّ له ما يلبسُه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسْلسُ له القول عليه، فإذا اتّفق له بيتٌ يشاكل المعنى الذي يرومه أثبتَهُ، وأعمل فكره في شغْل القوافي بما تقتضيه من المعاني»[2].

ولعل حازم القرطاجني (ت684هـ) يعدّ من أشهر النقاد الذين أشاروا إلى الربط بين القافية والغرض الشعري، ووجّه عنايته لدراستها من الجانب النّفسي، نجده يحدد ذلك بقوله: « فأمّا ما يجب في القافيّة من جهة عناية النفس بما يقع فيها، واشتهار ما تتضمنه مما يحسن أو يقبح، فإنه يجب ألاّ يوقع فيها إلاّ ما يكون له موقع من النفس بحسب الغرض، وأن يتباعد بها عن المعاني المشنوءة، والألفاظ الكريهة»[3].

هذا الرّبط بين القافيّة والدّلالة النفسيّة لفت أنظار المحدثين أيضا فاعتمدوا عليه في أحكامهم على الشعراء واتجاهاتهم الوجدانية « فشعراء الرقّة يميلون إلى استعمال الكسر وشعراء الفخامة يميلون إلى الضّم»[4] لما فيه من لِين وانكسار يلائم العواطف الرّقيقة المنكسرة، وشعراء الفخامة يميلون إلى الضّم ليناسب تحدياتهم وقوة شخصياتهم.

1- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبي الفضل ابراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، دط، 1986، ص:139.

2- ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص:11.

3- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:275،276.

4- عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت، الكويت ، ط3، 1989، ج1، ص:88.

والذي يتأمّل الشعر العربي يجد أرقّ قصائده مكسورات الرّويّ في الغالب، وأفخم قصائده مضمومة في أغلبها، إلاّ أنّ هذا الربط لا يشكّل بأيّة حال من الأحوال قاعدة صارمة يمكن الاطمئنان إليها في كلّ الحالات، لأنّ القصيدة لا ينظر إليها فقط من جهة القافيّة بمعزل عن العناصر الأخرى المشكّلة لمبناها ومعناها.

« وليست القافية في هذه الحالة إلاّ توقيعات نفسيّة يلجأ إليها الشاعر حتّى تستوفي الشّحنة النفسيّة قدرتها على إفراغ ما تموج به نفسه في صورة شعريّة تتآزر مع ما قبلها وما بعدها، ضمن علاقة متفاعلة تكون مجموعة من الصور بحيث تصبح كلّ صورة غاية في ذاتها من خلال تحديدها مدلول الدّفقة الشعوريّة المعبَّر عنها في نهاية كلّ بيت ضمن إطار تكامل الصّور »[1].

1.أصوات حروف الهجاء في الرّوي:

انتشرت أصوات حروف الروي في قوافي ابن الحداد الأندلسي على حقول مخارج الأصوات كافة من أقصى الحلق إلى أدناه في الشفتين. وبالرجوع إلى ديوان ابن الحدّاد الأندلسي وتفحص القوافي المستعملة فيه، فإنّنا نجد الشاعر قد استخدم أغلب حروف الهجاء، وإذا نظرنا إلى هذه المخارج باحتساب اللّهاة مع الحلق، واللّثة مع الحنك و الأسنان وما يتصل من لثّة أو شفة، كانت هناك أربعة مخارج نستطيع توزيع أصوات الروي عليها[2] . وجاءت إحصائيات هذه القوافي موزعة كما يبيّنها الجدول الآتي:

1- عبد القادر فيدوح: الاتجاه النّفسي في نقد الشعر العربي، ص :471، 472.

2- رمضان عبد التّواب: المدخل إلى علم اللّغة و مناهج البحث اللغوي، مطبعة الخانجي، القاهرة، مصر، ط2، 1985، ص:61.

الرقم	حروف الروي	عدد الأبيات	النسبة المئوية
01	النون	177	% 28.50
02	الهمزة	126	% 20.28
03	الدال	65	% 10.46
04	التاء	50	% 08.05
05	الراء	45	% 07.24
06	الحاء	28	% 04.50
07	اللام	15	% 02.41
08	الكاف	14	% 02.25
09	الياء	14	% 02.25
10	الميم	14	% 02.25
11	الثاء	10	% 01.61
12	الجيم	10	% 01.61
13	الطاء	09	% 01.44
14	القاف	09	% 01.44
15	السين	07	% 01.12
16	الضاد	06	% 00.96
17	الهاء	06	% 00.96
18	الزاء	05	% 00.80
19	العين	05	% 00.80
20	الباء	03	% 00.48
21	الواو	03	% 00.48
المجموع		**621**	% 100

من خلال قراءتنا لهذا الجدول الخاص بحروف الرّوي ونسبها المئوية من الديوان يتبيّن لنا أنّ الشاعر ابن الحدّاد الأندلسي قد استخدم (21) حرفا من الحروف العربية.

فمن خلال استقراء الجدول يظهر بوضوح أنّ أكثر الحروف استخداما هي: النون والهمزة، والدال، والتاء، والراء، مما يؤكد أنّ ابن الحداد الأندلسي قد سار على منهج القدماء في اختيار القوافي السلسة، باعتبار أنّ كل حرف من حروف المعجم العربي يصلح أن يكون رويا، فالهمزة، والباء، والتاء، والحاء، والخاء، والدال، والذال جاء كل منها رويّا في قصائد الشعر العربي، وإن كان بعضها لا يكثر منه الشعراء لصعوبته أحيانا، أو لقلّة الكلمات الواردة فيه، أو لعدم شهرة هذه الكلمات [1].

- جاء حرف النون في المرتبة الأولى من القوافي وحروف الرّوي التي استعملها ابن الحدّاد في شعره؛ إذ بلغ عدد الأبيات التي نظمت على حروف النون (177) بيتا بنسبة(28.50 %) من مجموع قوافي الدّيوان حيث نظم على رويّ النون نونيته الشهيرة، كما نظم مقطوعات شعريّة أخرى على هذا الحرف تتفاوت طولا وقصرا.

ويأتي حرف الهمزة في المرتبة الثانية، حيث ورد في (126) بيتا بنسبة مئوية (20.28%) أين نظم على هذا الرّويّ أطول قصيدة في ديوانه حيث بلغت قصيدته الهمزية (89) بيتا، وأخرى (35) بيتا نظمهما في مدح المعتصم بن صمادح.

ويأتي بعد ذلك حرف الدال في المرتبة الثالثة الذي تكرّر في (65) بيتا بنسبة تعادل نسبة (10.46 %) ويأتي بعده حرف التاء بنسبة (08.05 %) في (50) بيتا في المرتبة الرابعة، ثم يليه حرف الراء الذي تكرر في (45) بيتا بنسبة (07.24 %) في المرتبة الخامسة، ثم يأتي صوت الحاء الذي تكرر في (28) بيتا بنسبة (04.50 %)، وبعدها تأتي الأصوات الباقية كما هو ظاهر في الجدول السابق، وتم تصنيف هذه الحروف إلى حقول أهمها:

1- محمد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، دارالشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1999، ص:187.

1- حقل الأسنان: ويشمل أصوات (الزاء، والسين، والتاء، والثاء، والنون، والطاء، والدال) ويشكل نسبة (50.01%) من مجموع أصوات الرّوي في القوافي.

2- حقل الحلق: ويشمل أصوات (الهمزة، والحاء، والعين،والقاف، والهاء) ويشكّل نسبة(28.01%) من مجموع أصوات الرّوي في القوافي.

3- حقل الحنك: ويشمل أصوات (الكاف، والياء، والجيم، والضاد، واللام، والراء) وشكلت نسبة (9.98 %) من مجموع أصوات الرّوي.

4- حقل الشّفتين: ويشمل أصوات (الميم، والباء، والواو)، ويشكّل نسبة(3.22%) من مجموع أصوات الروي في القوافي.

ومن خلال قراءة هذه النّسب نلاحظ انتشارا واسعا على نطاق المخارج المتعلقة بحقل الأسنان الذي سجل النسبة الأكبر، كما نلاحظ ميل الشّاعر إلى التوسّط في اختيار حقلي الحلق والحنك، ويظهر جليّا قلّة الأصوات المتعلّقة بمخارج الشّفتين التي مثّلت النّسبة الأضعف من مجموع أصوات المخارج.

وبنظرة إجمالية في الجدول يمكن تصنيف أصوات القافيّة إلى ثلاث مراتب بحسب انتشارها في الديوان.

المرتبة الأولى تشمل: النون = 177 قافية بنسبة 28.50 % من مجموع القوافي.

الهمزة = 126 قافية بنسبة 20.28% من مجموع القوافي.

الدال = 65 قافية بنسبة 10.46% من مجموع القوافي.

التاء = 50 قافية بنسبة 8.05% من مجموع القوافي.

الراء = 45 قافية بنسبة 7.27% من مجموع القوافي.

وهذه المجموعة شكلت نسبة 74.55% من مجموع قوافي الديوان وهي تشمل مخارج متعدّدة هيمن عليها صوت النون اللّثوي، ثم يأتي في المرتبة الثانيّة صوت الهمزة الحلقي يتبعه حرف الدال الأسناني اللّثوي كما هو مبيّن في النّسب المئويّة الخاصة بالمرتبة الأولى.

المرتبة الثانية: تشمل الأصوات (ل، ك، ي، م، ث، ج، ط، ق) وشكلت نسبة 19.80% من مجموع قوافي الديوان وشملت مخارج متعدّدة.

المرتبة الثالثة: تشمل الأصوات (س، ض، هـ، ز، ع، ب، و) التي شكلت نسبة 05.63% من مجموع القوافي، وشملت مخارج مختلفة.

2.القافية المطلقة:

الملاحِظ لديوان ابن الحدّاد الأندلسي يرى أنّه أكثر من استخدام القوافي المطلقة حيث قاربت نسبة القافية المطلقة في شعره نسبة (97.58 %) بتعداد (606) بيتا، صُبّت في (66) قصيدة شعرية، بينما نسجّل نسبة قليلة للقافية المقيّدة التي قاربت نسبتها المئوية (02.41 %) بمجموع (15) بيت، وصُبّت في(05) قصائد، والجدول الآتي يبيّن نسبة استخدام القوافي في الديوان:

فرع القافية	عدد القصائد والمقطعات	عدد الأبيات الشعرية	النسبة المئوية
القافية المطلقة	66	606	%97.58
القافية المقيدة	05	15	%02.41

يكشف الجدول أنّ نسبة استخدام القافية المقيّدة كانت ضئيلة ونستطيع أن نقول: إنّها مهملة بلغة الإحصاء في شعر ابن الحدّاد، مقارنة بالقافيّة المطلقة التي شكّلت الحيّز الأكبر من استعمالات الشاعر، وجاءت عنده على ثلاثة أصوات وهي: (الضمة، الفتحة، الكسرة) ويبين الجدول الآتي نسبة تردّد هذه الأصوات كقافية مطلقة في الديوان.

نسبة تردد حركة القوافي في الديوان:

الصوت	عدد النصوص	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الضمة	25	307	%49.43
الكسرة	20	189	%30.43
الفتحة	16	110	%17.71

1.2–قافية الرّوي المضموم:

إنّ القراءة الأولى لهذا الجدول تبيّن لنا أنّ الضمة جاءت في المرتبة الأولى في استعماله للمطلق من القوافي، فشكّلت نسبة مئوية بلغت 49.43% واستعملت في (25) نصّا شعريا بعدد أبيات بلغت (307) أبيات من مجموع أبيات الشعر في الديوان ويمكن القول إنّ نسبة تقدمها عند الشاعر ترجع إلى حالته النفسية، كما تكشف أيضا على مقدرته في تسخير الإيحاء الصوتي في فنّه الشعري.

2.2– قافية الرّوي المكسور:

أمّا الكسرة فجاءت في المرتبة الثانيّة وتردّدت في (20) نصّا بنسبة 30.43% بمجموع (197) بيتا، وهي أقلّ من سابقتها.

3.2–قافية الرّوي المفتوح:

أمّا الفتحة فقد تردّدت في الديوان في (16) نصّا شعريا بنسبة 17.71% وبمجموع (110) أبيات، وهي أقلّ من سابقتيها.

–إن تنوّع مجاري هذه الحركات يدلّ وبوضوح على النفسيّة المزاجية المتقلّبة التي لازمت الشاعر ابن الحدّاد الأندلسي طول حياته، ومن خلال ملاحظة الجدول يتبيّن أنّ نسبة القافية المضمومة كانت كبيرة، فالشاعر لم يراع ترتيب الحركات من حيث القوّة، وإنّما أخذ أقلّها قوة وهي الضمة، فجاء عليها أكثر شعره الذي يدلّ على رغبة الشاعر النفسية في العطف، والحنان، والوصال.

كما تدلّ أيضا على الأمان الذي وجده عند صاحب مدينة المريّة، ثم يذهب إلى أقواها، وهي الكسرة التي جاءت تقارب نسبة الثُّلث من شعره، وهذا يدلّ على الانكسار النّفسي الذي سيطر على كيان الشاعر جرّاء بُعده عن المحبوبة، أمّا القافية المفتوحة فجاءت أقل النّسب استعمالا في الديوان.

ومن الملامح الأخرى اللافتة في الرّوي نجد الشاعر اتّخذ عدّة أشكال منها ما جاء منفردا. وهو الغالب في شعر ابن الحدّاد كقوله: (الطويل)

وَسَاجِعَةِ الأَطْيَارِ تَشْدُو كأنَّها فَتَاةٌ لها الأوراقُ حُجْبٌ وأَسْتَارُ (1)

وجاء في حالات معتبرة موصولا بالهاء كقوله: (البسيط)

يا غائباً خطراتُ القلبِ مَحْضَرُهُ الصَّبْرُ بَعْدَكَ شيءٌ لَسْتُ أَقْدِرُهُ (2)

والرّوي هنا الراء، والهاء وصل وتكملة، وهذه المشاركة بين الراء والهاء أسهمت في تحقيق الإشباع لقضية الصبر الذي يتضمّن ألم الفراق والبعد والمعاناة.

3.ملامح صوتية أخرى:

ومن الملامح الأسلوبية المتعلقة بالقافية والروي التي رصدها البحث في ثنايا شعر ابن الحدّاد الأندلسي، والتي شكّلت ملمحا ملفتا للانتباه على مستوى البنية الصوتية وقف البحث على بعض الملامح في ديوان الشاعر وأهمّها:

1.3-لزوم ما لا يلزم:

يسمى هذا النمط عند العروضييّن بالإلزام، وفيه تتساوى الأصوات قبل آخر الفاصلة في النثر، وفي الشعر تتساوى الأصوات التي قبل الرّوي(3) أي أنْ « يلتزم الناثر في نثره أو الناظم في نظمه بحرف قبل الرّوي أو بأكثر من حرف مع عدم التكلّف»(4) وبعبارة أدقّ يأتي الشاعر بحرف يلتزمه قبل حرف الرّوي وهو ليس بلازم، وهذا الحرف ليس بردف ولا تأسيس، ولم يكن الشاعر ملزما على الالتزام به، ولكنّه التزمه طواعية ليبرز مقدرته الموسيقيّة والفنيّة، وكذا إبراز ناصيته من اللّغة، فأسبغ بذلك على قوافيه ضبطا موسيقيا لا نجده في القوافي العادية.

كان لهذه الظاهرة الصوتية حضور لافت في شعر ابن الحدّاد الأندلسي زادت في الإيقاع العام نغمة مميزة، وكشفت عن كفاءة الشاعر على النظم والإبداع، واعتمد الشاعر

1- ابن الحدّاد الأندلسي: الدّيوان، ص:208.

2- المصدر نفسه، ص:209.

3- عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمّان،الأردن، ط1، 2002، ص:587.

4- حسن ناظم: البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص:134.

هذا النمط من القافية، ونظم على ضربه قصيدتين، التزم في الأولى حركة الفتحة وهي أطول قصائده بلغت أبياتها (89) بيتا مدح فيها المعتصم بن صمادح والتي يقول فيها: (البسيط)

أربربٌ بالكثيـــبِ الفردِ أم نـــشأُ؟ ومُعْصِرٌ في اللِّثامِ الورْدِ أمْ رشأ؟
وباعِثُ الوَجْدِ سِحْرٌ منكِ أم حَوَرٌ*؟ وقاتِلُ الصَّبّ* عَمْدٌ منكِ أم خَطَأُ؟
و قد هوتْ بهَوَى نفســي مَهَا سبإٍ* فهلْ دَرتْ مضرٌ* مَنْ تَيَّمتْ سبَأُ
كأنَّ قلبي سليمـــانُ وهُــدهــدهُ* لحظي وبلقيسُ* لبنىَ والهوى النَّبَأُ(1)

والقصيدة الثانية هي همزيته الثانية التي التزم فيها حركة الكسرة وعدد أبياتها (35) بيتا مدح بها المعتصم كذلك ومطلعها: (الطويل)

لعَلَّكَ بالــوادي المُقَدَّسِ شـــاطئُ فَكالعَنْبَرِ الهنديِّ ما أنا واطـئُ
وإِنِّيَ في ريّـــاكَ* واجدُ ريحِـــهِمْ فَرَوْحُ الهَوى بينَ الجوانحِ ناشئُ
ولي في السُّرى* من نارِهِم ومَنارِهِم هداةٌ حداةٌ* والنُّجــــومُ طوافِئُ
لذلكَ ما حنَّتْ رِكابِي و حَمْحَمَتْ عِرابِي* وأَوْحى سَيْرُها المُتباطِئُ(2)

هذا الالتزام أعطى زخما جديدا للقافية، بوجود هذا الصوت الذي جاء قبل الرّوي الذي أسهم في خلق نغمة شجية تُطرب لها الأذنُ وتستمتع بلحنها الموحّد، كما نلمس أنّ القوافي أعطت وقعا موسيقيا يختلف عن بقية القوافي الأخرى، وهذا النّمط يعدّ من محاسن الكلام ويزيده حسنا وجمالا، إذا نظم بعفوية دون تكلّف.

---

* الحَوَر: اشتداد البياض والسواد في العين، الصَّبّ: الهيام والعشق، سبأ: اسم رجل ولد عامة قبائل اليمن، مُضر: قبيلة الشاعر التي ينتمي إليها فهو قيسي نسبة إلى قيس بن عيلان، الهدهد: الطائر المعروف المذكور في سورة النمل، بلقيس: ملكة سبأ المذكورة في سورة النمل.

1- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص:108،109.

* ريّاك: الريّا: الريح الطيبة، السّرى: السير ليلا، حُداة: ج حاد: من يحدو الإبل أي يسوقها بالغناء، عِرابي: الخيل السالمة.

2- المصدر نفسه، ص:140،141.

2.3-همزُ ما لا يُهْمَزُ:

ملمح آخر ظهر في شعره، ويعدّ من المآخذ التي لحقت ابن الحدّاد الأندلسي عندما همز ما لا يهمز في عدد من الأبيات، والجدول الآتي يحصي الكلمات التي همز فيها ما لا يهمز، وهو من العيوب التي لا تدخل في الضرورات الشّعرية.

الكلمة	الأصل في اللغة	المعنى المراد
منضنأ	منضنى	نضى السيف إذا اخرجه من غمده
منزكأ	منزكى	زكأ اليه إذا لجأ اليه و استند
منحنأ	منحنى	انحنى الشيء إذا انعطف
همأت	همت	همى القطر و الدمع إذا سال
منبرأ	منبرى	برأ فلان من مرضه إذا تخلص منه
الغوأ	الغوى	الفساد
مجترأ	مجترى	جرت الشمس و سائر النجوم إذا سارت
الحيأ	الحيا	المطر
رضأوا	رضوا	راضاني و رضوته إذا غالبني في الرضا
منسرأ	منسرى	انسرى عنه الهم إذا انكشف و تجلى
مآقئ	مآقٍ	مجاري الدمع(اسم منقوص منون مرفوع)
نامئ	نامٍ	الزيادةوالارتفاع(اسم منقوص منون مرفوع)
توالئ	توالٍ	من التتابع

هذه النّماذج النّصية من ديوانه التي رصدها البحث وهو يهمز ما لا يهمز في بعض الكلمات خاصة في نهاية أشطار الأبيات الشعرية، ومنها قوله: (الطويل)

وآلُ الهَوى جَرحَى ولكنْ دماؤُهُمْ　　　دموعٌ هوامٍ* والجروحُ مآقئُ*[1]

فكلمة (مآقئٌ) أصلها (مآق) وهي اسم منقوص منوّن في حالة الرفع، وجاء في السياق خبرا للمبتدأ (الجروح)، والمعروف في النظام اللّغوي أنّ الاسم المنقوص المنوّن إذا لم يعرّف (بأل التعريف) تحذف ياؤه في حالتي الرفع والجرّ وتبقى في حالة النصب[2] (ومآق) مفردها (ماق)، وماق العين مجرى الدمع منها.

علّق على هذا الملمح ابن بسام في ذخيرته، ورأى أنّ ابن الحداد الأندلسي قد أُخِذ عليه أنّه همز فيها ما لا يهمز[3].

وكان استخدام الشاعر للهمز في أواخر الأبيات؛ أي في تفعيلة الضّرب التي تشمل القافية والرّوي، فجرى الأسلوب أو التعبير اللّغوي وراء الإيقاع، ممّا أدى هذا الهمز جانبا من التّنغيم الموسيقي في البيت الشعري. كما يمكن أن نضع هذا الهمز في خانة التلاعب بالألفاظ والكشف عن اقتدار الشاعر اللّغوي. ويقول في موضع آخر: (البسيط)

وبالمَعاقِلِ للأمْلاكِ مُقْتَنعٌ　　　وما له بِسوى الأفْلاكِ مُجْتَرأ* [4].....

يبدو أنّ الشاعر اشتق في هذا البيت كلمة (مجترأ) من الفعل (اجترى) وهو فعل غير وارد في معاجم اللّغة العربية، وبهذا نجد الشاعر قد همز ما لا يهمز، ويعدّ ذلك من العيوب اللّغوية التي وقع فيها الشاعر، ولا يدخل ذلك في الضرورات الشعرية.

---

* هوام: غزيرة وهَمَتِ العينُ صبّت دمعَها، مآقي: مجاري الدّموع.

1- المصدر السابق، ص: 145.

2- عبده الراجحي: التطبيق النّحوي، مكتبة المعارف، الرياض، العربية السعودية، ط1، 1999، ص:29.

3- ابن بسام الشنتريني: الذخيرة، ق1، مج2، ص:711. (يشير ابن بسام هنا إلى القصيدة التي مدح فيها الشاعر ابن الحداد الأندلسي المعتصم و التي مطلعها: لعلك بالوادي المقدس شاطئ　فكالعنبر الهندي ما أنا واطئ) ينظر: الديوان، ص:140.

* مجترأ: من اجترأ وتشجّع و الجرئ الشجاع.

4- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان ص:127.

و يقول في بيت آخر: (البسيط)

وفي سَناه* ومَسْناه* ونائِلِهِ* للشُّهْبِ والسُّحُبِ مُسْتَحْيا ومُنْضَنَأُ*(1)

كلمة (منضنأ) في آخر الشطر الثاني خروج على قواعد الصرف، لأنه اشتق هذه الكلمة من فعل(انضنأ) وهو ما لم يقع في كتب اللّغة العربية، فهمز ما لم يهمز.

ويسجّل الديوان اعتراض الشاعر ابن الحدّاد الأندلسي على ناقديه من شعراء عصره حول هذه القضية فيقول: (الطويل)

ولاحَتْ لهُمْ همزيَّةٌ* أوحـــــديَّةٌ وويلٌ بها ويلٌ لذي الهمزِ واللَّمْزِ

رَمَوْها بِنَقصٍ بَيَّنَتْ فيه نَقْصَهُمْ ومَنْ لَمَسَ الأفْعى شَكى أَلَمَ النَّكْزِ*

وإِنْ أنْكَرتْ أفهامُهُمْ بعضَ هَمْزِهَا فقدْ عَرَفَتْ أكبادُهُمْ صِحَّةَ الهَمْزِ(2)

يتعجّب الشاعر من الذين نقدوا قصيدته الهمزيّة، ويصفهم بالجهلة لطعنهم في علمه، ولأنّهم غير قادرين على صوغ قصائد في مستوى قصيدته التي همز فيها ما لا يهمز، ويرى أنّ هؤلاء عاجزون عن فهمها، و في نفس الوقت يجد مسوّغا لهمزه، ويثبت تفرّد قصيدته في عالم الشعر والأدب، ويرى أنّ منافسيه وإن عابوا عليه الخروج على النّظام النّحوي والصرفي فإنّهم ارتاحوا لسماعها وأقرّوا بجودتها.

3.3-الخروج على قواعد الصرف:

نتناول بالبحث والاستقصاء عن بعض الألفاظ التي خرج فيها الشاعر عن النّمط اللّغوي المألوف مخالفا بذلك قواعد الصّرف العربي في بعض الاستعمالات التي رصدها البحث.

فنجد أنّ الشاعر ابن الحدّاد الأندلسي قد عمد في بعض قصائده- وبكيفية مثيرة للانتباه- إلى صرف ألفاظ على غير ما هو مألوف في الميزان الصرفي، وإن كان في تلك الأبيات التي عابها الخروج عن النظام الصرفي، نجدها حوت بعضا من الأساليب البديعية

* السّنا: النّور والضوء، المَسْنى: الرِّفعة، النائل: العطيّة، منضنأ: ضنأ في الأرض إذا ذهب واختبأ.

1- المصدر السابق، ص:112.

* الهمزية: قصيدة الشاعر الهمزية، النّكز: اللّسع.

2- المصدر نفسه، ص:223،224.

التي رفعت من معنى البيت، وللوقوف على هذا الاشتقاق الغريب أحصى البحث كلّ الألفاظ التي خرج فيها الشاعر عن المألوف، وسمح لنفسه بأن يشتق ما لم يسمح به الاشتقاق. الجدول الآتي يوضح بعض الكلمات و كيفية اشتقاقها في ديوانه الشعري.

الكلمة	اشتقاقها	الأصل في اللغة
منحسن	انحسن	حسن
منخسأ	انخسأ	خسأ
منضنأ	انضنأ	ضنأ
منزكأ	انزكأ	زكأ
منهرأ	انهرأ	هرأ
محتصأ	احتصأ	حصأ
منتبأ	منتبأ	نبأ
مرتشأ	ارتشأ	رشأ
ملتطأ	التطأ	لطأ
منبرأ	انبرأ	برأ
مجتنأ	اجتنأ	جنأ
منهزأ	انهزأ	هزأ
متّدأ	اتّدأ	ودّأ
مجتبأ	اجتبأ	جبأ
مجترأ	اجترى	جرى
مرتمأ	ارتمأ	رمأ
مستهما	استهم	همى
مختلأ	اختلأ	خلأ
معتبأ	اعتبأ	عبأ
منهدأ المتغوث	انهدأ تغوّث	هدأ غوث

هذه النماذج من شعره تعدّ كشاهد على ذلك ومنها ما نقرؤه في قوله: (الطويل)

ولابدَّ مِنْ قَصِّي على القَسِّ* قِصَّتي عَساهُ مُغِيثَ المُدْنَفِ* المُتَغوّثِ* (1)

* القسّ: القسّيس من يحمل درجة العلم و الدِّين عند النّصارى، المُدنف: الذي أثقله مرض الحُبّ، المتغوّث: غَوَثَ الرجل إذا استغاث.

1- المصدر السابق، ص:171.

ففي كلمة (المتغوّثِ) يخرج عن المعتاد، ويشتق ما لا يسمح به الاشتقاق، إذ ليس في معاجم اللّغة العربية الفعل (تغوّث) بل نجد (غوث) فيقال «غوّث الرجل واستغاث إذا صاح واغوثاه والاسم الغوث الغواث»[1]. ويخرج عن الميزان الصرفي في عدّة مناسبات منها ما جاء في قوله: (البسيط)

في مَوقِفٍ للمنايا فيهِ مرتكضٌ* على الجيادِ وللأجنادِ مُنْهَدَأ*[2]

فكلمة (منهدأ) خروج صارخ على قواعد الصرف العربي لأنه اشتقّ هذه الكلمة من الفعل (انهدأ)، وهذا ما لم يرد في معاجم وكتب اللغة العربية، بل نحصل على الفعل (هدأ) الذي يفيد معنى الهدوء والسكينة، وهدأت العين إذا سكنت، وهدأ الناس إذا ناموا[3]

ويقول الشاعر في موضع آخر: (البسيط)

فخلِّ ما قيلَ عن كَعْبٍ* وعنْ هَرِمٍ* فللأقاويلِ مُنهارٌ ومُنْهَرَأُ*[4]

فكلمة (منهرأُ) في آخر البيت خروج كذلك على قواعد الصرف حيث اشتقّ الشاعر الكلمة من الفعل (انهرأ) وهو فعل لا وجود له في اللّغة بل نحصل على الفعل (هرأ) فيقال: «هرأ في منطقه إذا أكثر الخطأ، وأهرأ الكلام إذا أكثره، ولم يصب المعنى والهراء المنطق الفاسد الذي لا نظام له»[5].

والنماذج كثيرة في هذا الباب، يكفي أن نشير إلى بعض الكلمات وهي (منخسأ، منضنأ، منزكأ، منحنأ، منتبأ، مرتشأ، ملتطأ، منهمأ، منكمأ، منبرأ، مجتبأ، منهزأ، متّدأ، منضنأ، مختلأ، منسرأ). هذه ألفاظ رصدناها في همزيته الطويلة خرج بها الشاعر على المألوف من قواعد

1- ابن منظور: لسان العرب، مج6، مادة(غوث)، ص:692.

* مرتكض: من الارتكاض والاضطراب والمقصود هنا السياحة وجوب البلاد، منهدأ: اشتق الشاعر ذلك من هدأ والمعنى الهدوء.

2- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان ص:135.

3- ابن منظور: لسان العرب، مج9، مادة(هدأ)، ص:46.

* كعب: كعب بن مامة الشهير بالجود والعطاء، هرم: هرم بن سنان ممدوح الشاعر زهير بن أبي سلمى، منهرأ: هرأ في الكلام إذا أكثر الخطأ.

4-ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص:117.

5- ابن منظور: لسان العرب، مج9، مادة(هرأ)، ص:68،69.

الصرف، ويضعها دائما في تفعيلة الضرب المشتملة على القافيّة والرّوي، تدعيما لإيقاع القافيّة في البيت الشّعري. كما لاحظنا أنّه استعمل هذا الخروج عن النظام الصرفي مرّة واحدة في عروض البيت عند نهاية الشطر الأول، وجاء ذلك في قوله: (البسيط)

لولاهُمُ ما يصُوبُ المُزنُ مُسْتَهِمًا   متى رَوَى سُيَّبًا من وبْلهِ مَتَأُوا [1]

وكلمة (مستهما) خروج هي كذلك عن قواعد الصرف لأنه اشتقها من الفعل (استهم) وهو ما لم يرد في مصادر اللغة، وورد في المعاجم فعل (همى). ويقال: « همى، وهمت هميا وهَمَيانا إذا سال دمعها، والإهماء المياه السائلة »[2]. وأهم ما يمكن أن نستخلصه من دراسة القافية ما يلي:

- جاءت قافية الشاعر مطلقة ومقيدة، والمطلقة أكثر تواترا، وهو بهذا لم يَحِدْ عن سنن القدماء في رسم قوافيهم، وينسجم ذلك مع ما ذهب إليه بعض دراسي الشعر العربي القديم[3].
- استعمل الشاعر ابن الحدّاد الأندلسي القافيّة المطلقة مضمومة، ومكسورة، ومفتوحة والمضمومة أكثر تردّدا في الديوان.
- اشتملت القافية على بعض الملامح اللافتة للانتباه، وتعدّ من خصائص شعره، نذكر منها لزوم ما يلزم، وهمز ما لا يهمز، وخروج في بعض الكلمات عن قواعد الصّرف العربي.

ثانيا-الإيقاع الداخلي:

إذا كان الإيقاع الخارجي (موسيقى الإطار) نظاما إيقاعيا يمثّل الوزن والقافيّة، وما ينتج عنهما من أنغام متكرّرة في كلّ أبيات القصيدة، فإنّ داخل هذا النظام موسيقى متجدّدة تعرف بالإيقاع الداخلي (الموسيقى الداخلية) وتتمثّل أساسا في الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من التّوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها من جهة ، وبين الكلمات وبعضها

1- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص:130.
2- ابن منظور: لسان العرب، مج9، مادة (همى)، ص:142.
3- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص:40.

البعض من جهة أخرى، وهي تشكّل مع الإيقاع الخارجي الإيقاع الكلّي للقصيدة، وسنقف فيما يأتي عند أهمّ مظاهر الإيقاع الداخلي في شعر ابن الحدّاد الأندلسي، والوقوف على الظواهر الإيقاعية التي ظهرت كملامح صوتية متميّزة في شعره.

1.إيقاع الصوت المفرد:

إذا كان الشاعر قد حقق نجاحا في الإيقاع العروضي الذي يتعلّق بالوزن وما يتعلّق به، وبالقافيّة وما يلحق بها، فإنّ الإيقاع الصوتي يقوم على التّكرار الترتيبي الذي يتحقّق في المادّة اللّغوية حيث تكرار الأصوات، والألفاظ، والتراكيب.

والإيقاع العروضي يعدّ من قبيل المشترك بين الشعراء، في حين أنّ الإيقاع الصوتي هو مساحة الإبداع الخاص بكل شاعر، وهو البصمة الذي يتركها كلّ شاعر من حيث انتقائه الكلمات والحروف والعبارات بما يتواءم مع الإيقاع العام لطبيعة وجدان الشاعر، ولكلّ حرف من الحروف العربيّة إيقاع خاص تبعا لصفة مخرجه، وله إيقاع آخر مشترك في النظام التّأليفي المبتدع.

والصوت كإيقاع حرفي يكتسب مشروعيّة النغمة في إطار النّسق العام، ويُسهم في إحداث توازنات جمالية تساعد إمكاناته على التحقّق الفنّي[1].

ونحاول في هذا المبحث أن نكشف الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق بين الكلمات ودلالاتها حينا، أو بين الكلمات بعضها وبعض[2] .

كما نتعرّف على الصوت الدّال المنعزل عن غيره في سلسلة العلاقات التي تضمّه مع الدوال الأخرى في وضعه الطبيعي وقدرته على خلق دلالة جديدة أو تأكيد دلالته الأولى في حالة تكراره أو ترديد المتقارب منه مما يجعله قادرا على إيجاد علاقة معينة مع المدلولات المجاورة[3].

1- عبد الرحيم كنوان: من جماليات إيقاع الشعر العربي، دار أبي رقراق للطباعة والنشر،الرباط، المغرب ط1 ،2002، ص:289.

2- إبراهيم عبد الرحمن محمد: قضايا الشعر في النّقد العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص: 36.

3- فرحان بدري الحربي: الأسلوبية والتحليل الأدبي، ص:44.

ولا يستطيع الدارس لشعر ابن الحدّاد الأندلسي أن يحدّد كل الإيقاعات في قصائده، وإنّما يختار ما استعان به الشاعر من وسائل حقّقت له الجرس الموسيقي، ونعني بها هنا أهمّ الإيقاعات الصوتية التي شكلت موسيقى الشاعر في الديوان ومنها:

1.1-التكرار:

يعدّ التّكرار ظاهرة أسلوبيّة في الخطاب الشعري، ويعرّف بأنّه دلالة اللّفظ على المعنى مردَّدا، ويشكل في النّص بنية إيقاعية تمنحه ثراء موسيقيّا و تجدّدا دلاليا، وتتكرر الأصوات والكلمات والعبارات في أثناء النص حتى يتمكّن المتلقّي من التعرف على الشعور المتسلّط على الشاعر لحظة الإبداع.

وعَدّ القدماء التكرار من الخصائص الأسلوبية في الشعر العربي القديم« و سنن العرب التكرير، والإعادة إرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر»[1] .

كما من شأنه أن يشكّل نغما موسيقيا يهدف من خلاله الشاعر إلى استهداف غايات دلاليّة وجماليّة، والتّكرار أسلوب فنيّ يؤدي دورا بارزا في تحقيق شعريّة الأداء، لأنّه يمنح النّص الشعري كثافة إيقاعية، وثراء دلاليا ويَهَبُ القصيدة نوعا من التّماسك والتّرابط بين أجزائها[2] .

لكن ظاهرة التّكرار كغيرها من العناصر الإيقاعية التي يجيدها الشاعر ويحسن توظيفها حتّى تضيف إلى المعنى الإضافة الإيجابية، وأن تتنوّع مواضعها، ويحسن استغلالها ليصل الشاعر بها إلى الإضافة الصوتيّة دون أن يخلو النّص من القيم الدلاليّة[3].

1- ابن فارس: الصاحبي في فقه اللّغة، ص:213.

2- أحمد صالح محمد النهمي: الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسة بين أبي تمام والبحتري شعر الحرب والفخر أنموذجا، أطروحة دكتوراه، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية،2013، ص:105،106.

3- محمد عبد العظيم: في ماهية النّص الشعري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، 1994، ص:74.

2.1-أثر إيقاع تكرار الحروف:

أ-الهمس:

يعرّف الخليل بن أحمد الهمس بقوله: «الهَمْسُ حِسّ الصّوت في الفم ممّا لا إشراب له من صوت الصّدر ولا جهارة في النّطق، ولكنّه كلامٌ مَهْموسٌ في الفم كالسّرِّ»[1].

وبنفس المفهوم السابق يقول ابن جنّى: « أمّا المهموس فحرف أضعف الاعتماد من موضعه، حتى جرى معه النَّفَس»[2]. والأصوات المهموسة هي اثنا عشر:« ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، ه»[3]

كان لأصوات الهمس أثرها الإيقاعي البارز في خلق التّمثيل الصّوتي عن طريق التّكرار أولا، فبدت أكثر شيوعا مع بقيّة الأصوات مؤديّة دورا إيقاعيا مهمّا في موسيقى النّصوص يتوافق في دلالته مع المعاني الشّعوريّة التي تحملها المقاطع الشعريّة، وتحليلنا للأصوات الشعرية، وكثرة انتشارها الملفت للانتباه يحيل إلى الفكرة التي يحملها الشاعر أو التي تهيمن على مخياله، ومن ثمّ العاطفة التي يريد أداءها[4] والنّص الشعري عند ابن الحدّاد الأندلسي مجال خصب لتوظيف الأصوات، وإبراز تشكيلاتها الصوتية، وآثارها الدلالية والإيحائية.

ونقرأ له في هذا النموذج الشعري أبياتا يجمع فيها الحروف المهموسة فيقول: (الطويل)

فَيَا عَجَباً أنْ ظَلَّ قَلْبِيَ مُؤمِناً بشرعِ غرامٍ ظلَّ بالوصـــلِ كافِـــرَا

أُرَجِّي لِسُلواني نُشورا* وحُسنُها يَرَى رَأْيَ ذي الإلحادِ أَنْ لَيس ناشِرَا

1- الخليل بن أحمد: كتاب العين، ص:10.

2- ابن جنّى: سرّ صناعة الإعراب، تحقيق: محمد حسن إسماعيل وأحمد رشدى عامر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ج1، ص:75.

3- إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،1995، ص:21، وينظر: عبد الله ربيع: علم الصوتيات، مكتبة الرشد، الرياض، العربية السعودية، دط، 2004، ص:264.

4- محمد النويهي: الشعر الجاهلي منهج في دراسته و تقويمه، الدار القومية للطباعة،القاهرة، مصر، دط، دت، ج1، ص:69.

* النُّشور: البعث و الحياة.

فأنتِ ضميرٌ ليس يُعْرَفُ كُنْهُهُ   فَلِم صَيَّرُوا في المَعْرِفَاتِ الضَّمَائِرَا؟
وليس على حُكْم الزَّمانِ تَحَكّمٌ   على حَسَبِ الأفعالِ يُجْرِي مصادِرَا
وما زِلْتُ عن ماهِيَّةِ الحُسْنِ أَبْحَثُ   فلم أُلْفِ مَعْنًى غيرَ حُسْنِكِ ساحِرَا[1]

تتواجد أغلب الحروف المهموسة في هذا النّص (الحاء، الخاء، الكاف، الهاء، السين، التاء، الغين، الثاء، الصاد) وينتج عن هذا التّوظيف حدوث نغم هامس منسجم مع تجربة الشاعر، فتكرّرت الأصوات في النّص الواحد بما ينسجم مع الحالة الشّعورية التي يعيشها الشاعر، والمعاني التي يريد إبرازها.

تشكّلت أبيات النص على إيقاعات متميّزة، وهذا التميّز ينتج عن خصائص الأصوات المستعملة وعن كيفيّة توزيعها داخل النّص، ومن التشكيلات الصوتيّة الموظّفة في نصّ الشاعر نجد حروف القلقلة (القاف، الطاء، الباء، الدال) في قوله: (الطويل)

بخافقةِ القُرْطَـــينِ* قَلْبُكَ خافِـــــقُ   وعنْ خَرَسِ القُلْبَيْنِ* دَمْعُكَ ناطقُ
وفي مشرقِ الصُّدْغينِ* للبدرِ مغربٌ   وللفكـــــــرِ حالاتٌ وللعَيْنِ شارِقُ
وبين حصَى الياقوتِ ماءُ وَسَامَـــةٍ*   مُحَـــــلاةٌ عنهُ الظِّباءُ الســـوابِقُ*
وحَشْوُ قِبابِ الرَّقْمِ* أحْوَى مُقرْطَــقٌ*   كما آسُ* روضٍ عِطْفُهُ والقراطِقُ[2]

تؤّلف حروف القلقلة جرسا ونبرة قويّة شحنت البيت الأوّل بمقدار من الحركة والاضطراب، وصوت القاف بترديده مَثّلَ شدّة الموقف الشّعوري المهيمن على الذّات الشاعرة، وهي معاناة الشاعر، وقلّة حيلته تجاه الموقف الصّعب الذي يواجهه، ومَثّل بهمسه وبعمق مخرجه اللّهوي الرّهافة والتقصّي في النّفس لإيجاد أسباب التصبّر ومخاطبة القلب، وأخذه مأخذ اللّين والمواساة، كما يحمل صوت القاف دلالات الاضطراب والقلق والحيرة التي تساور الشاعر دائما حيال الغربة النّفسيّة التي يعيشها جرّاء غياب محبوبته، ونجد صوت

1- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص:215.

* القُرْطَين: القرط: ما يعْلَقُ في شحمة الأذن، القُلبَين: القُلْب: سِوار المرأة، الصُّدغين: ما بين العين والأذن، الوسامة: الحسن الوضيء، السوابق: الظباء السريعة، الرقم: ضرب من البرود مقرطق: لباس يشبه القبّة، الآس: شجر دائم الخضرة.

2- المصدر نفسه، ص:237،238.

السين يتكرّر في الأبيات التي يهنّئ الشاعر فيها المؤتمن بن المقتدر بن هود بمولود جديد يقول فيها: (المتقارب)

فَبَشِّرْ سماءَ السَّنَا و السَّناءِ بنجمِ هدًى لاحَ في آلِ هودِ

بمُقْتبسٍ من شموسِ النُّفوسِ ومقتدحٌ من زنادِ السُّــــعودِ*

هلالٌ تألَّقَ من بدرِ ســـعدٍ ومُزنٍ تخلَّقَ من بحرِ جودِ(1)

يتشكّل النّص من التّكرار الصّوتي لحرف السين الهامس بالإضافة إلى استخدامه لحروف المدّ التي أوحت بدلالات الإشراق، والانبلاج، والهدوء، والسكون عبر الألفاظ المختارة في هذا النّص الشعري التي تتساوق مع دلالات النّور، والمجد، والرّفعة.

وهى معان وصفات يتّصف بها هذا المولود الجديد، ويستمدّها من عائلته المشرقة النيّرة، وكشف الشاعر عن مقدرة إبداعيّة في تكراره الأصوات، وتوزيعه الدّقيق للكلمات والتراكيب أين استطاع أن يكسب قصيدته موسيقى خفيّة عذبة، وممّا أشاع الجو النّغمي وقوّى الصورة المعنويّة عند اعتماده التّقسيمات الحسنة بين شطري أبيات النّص الشعري، ويوظّف تكرار السين في موضع آخر بقوله: (المتقارب)

إذا ما الْتَمَسْتَ الغِنَى بابْنِ مَعْنٍ ظَفِرْتَ و أَحْمَدْتَ مِنهُ التماسَا

و مَنْ يرجُ شمسَ العُلَى مِن نَجيبٍ فليسَ يَرَى مَنْ رَجاهُ شِمَاسَا* (2)

وتنتشر الأصوات المهموسة في النّص الذي يقول فيه: (الطويل)

عَسُوا* فَعَصَوا مُسْتَنْصِرينَ بخاذِلٍ وأَخْذَل أَخْذُ الحينِ ما منهُ لاجئُ

وشُهْبُ* القنا* كالنَّقْبِ* والنَّقْعُ ساطعٌ هِناءً* وأَيْدِي المُقْرباتِ* هَوانِئُ*(3)

---

* السُّعود: جمع سعد: اليُمن و نقيض النّحس.

1- المصدر السابق، ص:203.

* الشِّماس: المعاداة و المعاندة.

2- المصدر نفسه، ص:225.

* عَسُوا: اشتدّوا وتصلّبوا الشُّهُب: جمع شهاب: شعلة نار،القنا: جمع قناة: الرمح، النّقب: قطع من الجَرَب، الهِناء: ضرب من القَطِران، المَقْربات: إبل الرّكوب، الهوانئ: إبل مطليّة بالهِناء(القطران).

3- المصدر نفسه، ص:151.

ب-**الجهر:**

يعرّفه ابن جنّى بقوله: « المجهور حرف أشبع الاعتماد من موضعه، ومنع النَّفَس أن يجرى معه حتى ينقضي الاعتماد، ويجرى الصوت، غير أنّ الميم والنون من جملة المجهورة قد يعتمد لهما في الفم، والخياشيم، فتصير فيهما غنّة، فهذه صفة المجهور»[1]

ومن صفات الصّوت المجهور عدم رفع الصّوت، وهي خصيصة ارتبط ذكرها بمفهوم الجهر عند شارح الشافية بقوله: «الجهر رفع الصوت بالحرف سواء جرى الصوت، أو لم يجر، وعلامته عدم جري النّفَس»[2] أمّا الأصوات المجهورة فقد حدّدها ابراهيم أنيس بقوله: « إنّ الأصوات الساكنة المجهورة في اللّغة العربية كما تبرهن عليها التجارب الحديثة هي ثلاثة عشر صوتا (ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن) يضاف إليها كلّ أصوات اللّين بما فيها الواو، والياء»[3].

انتشرت أصوات الجهر حاملة آثارا إيقاعية مهمّة في خلق التّمثيل الصّوتي للمعاني التي تندرج في سياقها هذه الأصوات، وبشكلها الفنّي الذي صاغها فيه الشاعر ومن أمثلة ذلك قول ابن الحدّاد الأندلسي: (الطويل)

سَلِ البانَةَ الغَيناءَ* عنْ مَلْعبِ الجُرد* ورَوْضَتَها الغنَّاءَ عنْ رشأ الأَسْـــدِ
وسَجْسَجَ* ذاكَ الظِّلِّ عن مُلْهِبِ الحَشَا وسَلْسلَ ذاكَ الماءِ عنْ مُضْرِمِ الوَجْدِ
فَعَهْدي به في ذلك الدَّوْحِ كانِـــساً وَمَنْ لي بالرُّجْعَى إلـــى ذلك العَهْدِ؟
وفي الجَنّةِ الأَلْفَافِ أَحْـــوَرُ أَزْهَرٌ تلاعِبُ قُضْبَ الرَّنْدِ فيه قَـــنا الهِـندِ
فأيُّ جَنانٍ لمْ يُدَعْ نَهْـــــبَ لَوعَةٍ وقدْ لاحَ من تلكَ المحاسنِ في جُنْدِ؟[4]

1- ابن جنّى: سرّ صناعة الإعراب، ج1، ص:75.

2- رضى الدين الأستراباذي: شرح شافية ابن الحاجب، تحقيق محمد نور الحسن، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، 1982، ج3، ص:226.

3- إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية، ص:21.

* البانة الغيناء: شجر طويل مستو أخضر، الجرد: الفتيات الرقيقات، السّجسج: الهواء الطيب المعتدل.

4- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص:197،196.

إنّ المتأمّل في الأصوات المكرّرة في هذا النّص، يجد حرف (النون) يتكرر في(24) موضعا بما في ذلك تنوين الضمّ والكسر، ويتكرّر حرف الميم (08) مرات.

فقد جاء صوت النون ممثّلا حالة الشّيوع في الكلمات التالية: (البانة، الغيناء، الغنّاء كانسا، الجنّة، الرّند، قنا، الهند، جنان، نهب، المحاسن، جند) و(عن، من) من الحروف، فقد توافق هذا الصّوت بجهره وقرب مخرجه مع المعاني والدلالات التي تمثّل حالة الشاعر النّفسيّة؛ لأنّه من الأصوات الأنفيّة المجهورة، فهو يقارب دلالات المعاناة والحزن، والبكاء والألم، والحرقة، والأسى، لذلك يسمّى بالصوت النوّاح و يوحي بموسيقى حزينة تحفّها مسحة الأنين[1] وأصوات الغُنّة أفاضت طاقة نفسيّة ألمّت بالشاعر ألما وعناء وتركته يتقلّب وآهات وتباريح الحرقة تتصعّد أنفاسه، ثم يترجم ذلك الانكسار إلى أمل الحلم بعودة الأيّام السّعيدة التي كانت تربطه بمحبوبته، فيذكر بعض عناصر طبيعة الأندلس الخلاّبة العالقة بذهنه كأفياء الشجر الظليلة، ونغمات ميّاهها الجاريّة السّاحرة.

إضافة إلى ذلك نجد صوت الميم المنتشر في النّص، هذا الصوت المجهور الذي تكون طريقة النّطق به متراوحة بين انضمام الشفتين وانفجارهما، وكأنّه يوحي بعمليّة الكتمان والبوح[2] الذي يوحي كذلك بالألم، والحنين، والبكاء، والحزن. وقد ترك حرفا الغنّة (الميم و النون) أثرا لافتا في تصعيد النّغم من خلال تشابكهما وتعاقبهما مما شكّلا ظلالا نغميه لدى المتلقّي، ولإحداث هذا النّغم والأثر والانسجام الصوتي يقول الشاعر: (الكامل)

مَنْ لي بأنْ أشكُو إليكَ مَدامِعاً   تَهْمِي عليكَ وأضلعاً بكَ تحَترقْ
فَتَرِقَّ لي يا مَنْ غَدا قَلْبُ اسْمِهِ   مُتَصَحِّفاً* ما ضِدُّهُ ماضِي يرقُّ [3]

1–أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفية في شعر الحسين بن منظور الحلاج، ص:85،86.

2– عبده بدوي: دراسات في النّص الشعري عصر صدر الإسلام وبني أميّة، دار قباء، القاهرة، مصر، دط، 2000، ص:72.

* المُتَصَحِّف: الحَسن الوضيئ.

3– ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص: 239.

جاء تكرار حرفي اللام والنون واضحا في البيت الأول حيث تكرّر (04) مرّات لكلّ منهما، ويأتي تكرار صوت اللام المجهور المتوسّط الشدّة الذي يوحي بالمرونة واللّيونة والتماسك والالتصاق، فهو يقرع الأذن بشدّة وقعه، ويوقظ الأعصاب بصخبه[1] وأدّى هذا الصّوت دورا إيقاعيا منسجما مع السّياق، وساهم في موسيقى النّص التي توافقت مع المشاعر التي يحملها الشّاعر من حزن وأسى، ونجده كذلك في تكراره صوت الراء يحدث أسلوبا تنغيميّا عندما يحشده حشدا متتابعا في قوله: (الطويل)

جوادٌ لَوْ أَنَّ الجُودَ بارى يَمِينَهُ لكَانَ قرارَ الحربِ في النَّاسِ سَرْمَدَا*[2]

ويقول في مناسبة أخرى: (الكامل)

واستَقْبِلَنْ أَرَجَ النَّســـيمِ فَدارُهُــمْ نَدِيَّةُ الأرجـــاء* لا دَاريــنُ*
واسلُكْ على آثارِ يومِ رِهانـــــهِمْ فهناكَ تُغْلَقُ للقلــوبِ رُهونُ
حيثُ القِبابُ الحُمْرُ ساميَّةُ الذُّرَى والأعْوَجِيَّاتُ* الجيادُ صُفُـونُ*
والسَّمهريةُ* كالنُّهــودِ نواهـــدُ والمشرفيَّةُ* في الجفونِ جفونُ [3]

استخدم صوت (الراء) في البيت مرّتين في الشطر الأوّل ومرّتين في الشطر الثّاني (2-2) وفي البيت الثّاني كان الاستخدام(2-1) وفي البيت الثّالث نجد الاستخدام (2-0) وفي البيت الأخير كانت نسبة الاستعمال(1-1) .

فهناك تلاعب واضح في استخدام نسبة هذا الحرف وتوزيعه، ممّا أثار نغمة قويّة وجرسا موسيقيا متصاعدا، فكأنّ طَرْقَ اللّسان للحنك عند النطق بالراء يحاكي عمل وحركة

1- مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مطابع رواي للاعلان، الاسكندرية ،مصر، دط، 1987، ص:33.

* سرمدا: دائما.

2- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص: 192.

* نديّة الأرجاء: معطّرة بالطّيب، دارينُ: قرية من بلاد فارس، الأعوجيّات: خيل منسوبة إلى أعوج وهو فرس لبني هلال، الصُفون و الصّافنات: الصافن من الخيل قلب أحد حوافره وقام على ثلاثة قوائم، السّمهرية: الرماح الصلبة.

3- المصدر نفسه، ص: 266.

(الجياد الصفون، السمهرية ، المشرفية) عند الوقائع، وهذا ما ينمّ عن مقدرة الشاعر في رصف الأصوات وما يتناغم وصورته الشعرية ويقول أيضا: (الكامل)

وارتْ* جُفُونِي مِنْ نُويرةَ كاسمِهَا ‏ ‏ ‏ ‏ نارًا تُظلُّ وكلُّ نارٍ تُرْشدُ

والماءُ أنتِ وما يصحُّ لقابضٍ ‏ ‏ ‏ ‏ والنّارُ أنتِ وفي الحَشا تَتوقّدُ[1]

فالمتلقّي الجيّد لهذا النّص أو لهذين البيتين يدرك ذلك الترجيع الصوتي للأصوات (النون، الهاء، التاء) .

فقد تكرّر حرف النون(08) مرّات، في حين تكرّر حرف الراء (06) مرّات وتكرّر حرف التاء (08) مرّات، وإذا تأمّلنا همسات الشّاعر وهو يردّد هذه الأصوات، إنّما كان تحت تأثير مباشر لما يشكلّه اسم محبوبته (نويرة) .

فكان أن جعل من اسمها المحور الذي تدور حوله هذه الأصوات المكرّرة، فاستمدّ من حروفها ما يبني به لغته الشّعريّة، إضافة إلى ما تُسهم به هذه الحروف من رنين ونغم موسيقي يؤجّج المشاعر التي تعيش تحت حرقة الآلام، ولواعج الصّدّ والهجران.

وانفعالات الشّاعر إنّما تصدر عن زفرات والِهٍ ملتاع، يشكو الهجران، ويعانق الأمل للوصول إلى محبوبته نويرة، وهذا ما نستشفّه من رنين النونات المنغّمة في نصّه.

كما وظّف الشاعر أصوات اللّين (الألف،الواو،الياء) التي تعدّ أكثر الأصوات امتدادا واتّساعا من حيث المخرج، ولها قابلية القدرة على الاستمرار[2] وتؤثّر هذه الأصوات في شعر ابن الحدّاد الأندلسي، وتمنحه الحركة المؤثّرة التي توحي بالمعنى المراد، فيبوح بما يجيش في صدره من أحاسيس وعواطف وهذا ما لا تحقّقه الأصوات السّاكنة[3] وانتشار المدود الصّوتية يشكّل ملمحا أسلوبيّا آخر يستوقف القارئ في قصائد الشاعر، ويبعث فيه التأمّل لاكتشاف دلالات إبداعه، وكشفت معظم المقطوعات المفعمة بالمدود مدى توافق امتدادات أصواته

---

* وارت: أخفت.

1- المصدر السابق، ص: 190.

2- كوليزار كاكل عزيز: دلالات أصوات اللّين في اللّغة العربية، دار دجلة، عمّان، الأردن، ط1، 2000، ص:80،81.

3- المرجع نفسه، ص:113.

وحالته النفسية التي تنمّ عن فقد وألم وانكسار، ومن نماذج ذلك ما نقرؤه في قوله: (الكامل)

يا طالبَ المعروفِ دونكَ فاتْرُكَنْ   دارَ المَرِيَّةِ و ارفضِ ابنَ صُمادِحِ
رجلٌ إذا أعطاكَ حبةَ خـــردلٍ   أَلْقاكَ في قَيدِ الأسيرِ الطَّائِـــحِ
لوْ قدْ مَضى لكَ عُمْرُ نوحٍ عِندهُ   لا فرقَ بينكَ و البعيدِ النَّـــازحِ[1]

تنتشر الكثير من أصوات المدود في الألفاظ المشكّلة لهذا النّص الهجائي(يا، طالب، المعروف، دونك، دار، أعطاك، ألقاك، الأسير، الطائح، مضى، نوح، البعيد...) وهذا النّمط الموسيقي يمنح النّص حركة موسيقيّة متصاعدة متساوقة مع المشاعر التي تهيمن على كيان الشاعر من رفض، وإكراه، وإحساس بالألم لِما وصلت إليه علاقته مع سيّده المعتصم بن صمادح، حيث أصبح يشكو من سلوكاته ومواقفه تجاه الشعراء الذين كانوا من المقرّبين منه، وهي كلمات تحمل آهات، وانفعالات مركزة كثّفت من دلالات الصورة وعبرت عما يجيش في صدره، وما يختلج فيه من أوجاع و آلام.

ويكشف الشّاعر في مناسبة أخرى عن هوس عاطفي حاد، وتيْم قاتل انجلى من خلال توسّله بمعاني الشّكوى المتلظيّة، والتوسّل الدّائم، والشّكوى المتذمرة والحيرة الكاوية والتّهيّب الصاعق[2] وهي معان تدخل ضمن قاموس الغزل العذري العفيف نستخلص تلك المعاني في قوله: (مجزوء الوافر)

عَساكِ بحقِّ عِيـساكِ   مُريحةَ قلبـيَ الشاكي
فإنّ الحـــــسنَ قد ولاّ   كِ إحيائي و إهلاكي
وها أنا منكِ في بلْـوَى   ولا فـــــرجٌ لبلــــواكِ
ولا أسطيعُ سُلــــواناً   فقد أَوْثَقْـــتِ أَشــراكي
فكمْ أبْكي عليكِ دمــاً   ولا تُرثينَ للبــــــاكي

1- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص:184.

2- عبد الوهاب الرقيق: أدبيّة الغزل العذري في ديوان جميل بثينة، دار صامد للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2005، ص:66.

فهلْ تَدرينَ ما تَقْضي   على عينيَّ عَيْناكِ

نويرةُ إنْ قليـــتِ فإنـ   ـني أهــواك أهواكِ[1]

حمل النّص العديد من المواد الصوتيّة المتعالية مثّلتها الأصوات الممدودة المفتوحة في الألفاظ (عساك، الشاكي، ولاك، إحيائي، إهلاكي، بلواك، أشراكي، الباكي عيناك، أهواك...) تتصاعد هذه الأصوات وتتوالى معبّرة عن زفرات الشّاعر العاشق المدنف اليائس المقبل على الهلاك؛ لأنّه يحيا بوصلها ويموت بهجرها، وكلّه وأمل الوصال يحدوه ليرتاح من بلواه التي طال أمدها.

وعكست هذه الأصوات الممتدّة محنة الشّاعر العاطفيّة التي يعيشها ولم يستطع الخروج منها لأنّ المتسبّب فيها متمكّن جبّار قاس هيّأ لهذه البلوى أسباب طول البقاء والاستمرار (أوثقت أشراكي) وهو عاجز لا يستطيع (سلوانا) ويذكر دائما البوح بحبّها والوفاء لها وهي له قالية، دلّت على كلّ هذه الشحنات العاطفيّة الألفاظُ الحاملة للمدّ المفتوح، والتي عبّرت عن تجربته العاطفية المعنوية.

ويتّكأ الشاعر في نّصه على حركات المدّ بالألف مستغلاّ امتداد صوته ليبوح من خلاله عن ألم كدمات قلبه المؤلمة، وكثرة حركات المدّ المفتوحة التي تنبئ عن توجع الشاعر و حرقته[2]

2-إيقاع المقاطع:

عالج البحث فيما سبق أثر إيقاع الصّوت المفرد بمختلف أنواعه، وكيف يحمل دلالات تشارك في إبراز المدلول العام للبيت الشّعري أو للمقطوعة الشّعريّة، وقد يكون كذلك للّفظ أيضا دور إيقاعي يولّد أثرا موسيقيا تنجذب إليه النّفس.

1- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص:241،242.

2- عثمان حشلاف: التّراث والتّجديد في شعر السيّاب دراسة تحليليّة جماليّة في مواده وصوره وموسيقاه لغته، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت، ص:163.

يعني بإيقاع المقاطع الأصوات في اجتماعها واقترانها، وما تمتلك من أصوات وصفات صوتيّة، وما تحتويه من معان ودلالات حتى نكتشف القيمة الإيقاعية للنّص الشعري، ونتعرف على الخصائص الأسلوبية فيه، والمستخرجة من استعمال الأصوات المتوافقة في هيئة ألفاظ تتفاعل دلالاتها اللّغوية في إطار السيّاق الذي يحملها.

ويجب أن نعلم أنّ البحث الأسلوبي كثيرا ما يهتمّ بمعرفة وظائف الرمز اللّغوي في النّصوص والكشف عن أهميّته في تأليف النّص الشعري، وقد اشتمل هذا المبحث على الموضوعات التالية: التكرار، الترديد، الجناس.

وكثيرا ما يتّجه الشاعر إلى المجانسة بين ألفاظ متّفقة في أشكالها ومعانيها، وقد تكون في هذه الأحوال مكرّرة أو مردّدة.

1.2-التكرار:

يعدّ التكرار ظاهرة أسلوبيّة وله أهمية صنع الأسلوب الأدبي الذي هو« مجموعة التكرارات والمفارقات الخاصة بنصّ من النصوص»[(1)] ويعدّ أحد مكوناته في الخطاب الشعري، وتتكرّر الألفاظ والأصوات مشكّلة نغما موسيقيّا يهدف من خلاله الشاعر إلى استهداف غايات دلاليّة وجماليّة تخلق الميزة الأسلوبية للنص.

يعنى بالتّكرار ورود اللّفظ مرّتين أو أكثر لغرض التوكيد أو التنبيه، أو التهويل والتعظيم أحيانا، وأحيانا للتلذّذ بذكر اللّفظ المكرّر، وهو من الخصائص المألوفة في الشعر العربي، وبه كان الشعراء يوقّعون انفعالاتهم المكرورة بما يشابهها من شاكلات الذّات الشاعرة لحظة التأجّج والإبداع، وفي أبعد صوره يعدّ عاملا رئيسيّا في إحداث مواقع للترنّم داخل البيت والنّص كلّه، وتكمن أهميّته البالغة في فاعلية التّأثير وترسيخ الأثر النّغمي في ذهن المتلقّي[(2)]، ولا ينشأ من تكراره معنى زائد عن الأوّل إلاّ ما يتولّد من السياق، وقد يكون

1- جوزيف ميشال شيرم: دليل الدراسات الأسلوبيّة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص:45.

2- عبد الرحيم كنوان: من جماليّات إيقاع الشعر العربي، ص:253.

التّكرار تامّا فتتطابق فيه حركات الدّوال وحروفها، أو ناقصا، فيقع الاختلاف في بُنى الكلمات، واستخدم ابن الحدّاد الأندلسي التّكرار لغايات متنوّعة ظهرت في نماذج مختلفة في شعره.

ومنها قوله: (الوافر)

إلى كم ذا أُستِّرُ ما أُلاقِي؟ وما أُخْفِيهِ منْ شَوْقِي يَبِينُ

نويرةُ، بي نويرةُ لا سِـواها ولاشكَّ فقدْ وَضحَ اليقـــينُ[1]

يكرّر الشاعر في هذا النّص اسم محبوبته نويرة التي ظلّت طويلا ستر أشواقه، وآن وقت الصدح بها، فجاء أسلوب التكرار تأكيدا لمعاناة شوقه وعلوقه بها، وشكّل التكرار في البيت الثاني جوّا انفعاليّا خاصّا عن طريق إعادة اسم نويرة الذي يحمل دلالات معيّنة وقد زادت المطابقة الحسنة بين الشكّ واليقين في توكيد مقام البوح لدى الشاعر.

ويقول الشاعر في موقف آخر: (الطويل)

وقَلْبي على أَغصانِ دَوْحِكَ طائرٌ يَنوحُ ويشدُو والهَوى نائحٌ شادِ[2]

يشبّه الشاعر قلبه بطائر نائح موظفا التكرار (يشدو، شادي) لعلّه يدرك و يلتقي مَن يأنس به، ويبدو أنّ طبيعة التّركيب في الشّطر الثّاني هي من اقتضت التّكرار(يشدو، شاد) وأدى التّكرار غاية لفظية على المستوى المعنوي أسهم في زيادة النّغم الذي يعدّ من وظائف التكرار، ويقول في موضع آخر: (الطويل)

فَفِي أَيِّ عِلْمٍ لم تُبْرَزْ سوابقِي؟ وفي أيّ فنٍّ لم تبرزْ كتائبِي[3]

يضطر ابن الحدّاد الأندلسي إلى توظيف التّكرار التّام للتّركيب الاستفهامي(ففي أيّ علمي لم تبرز؟) اعتدادا بنفسه وتوكيدا لمقدرته العلميّة التي يراها تفوق أقرانه علما ومعرفة وهي مبالغة حميدة تتساوق مع موضوع الفخر.

1- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص:264.

2- المصدر نفسه، ص:206.

3- المصدر نفسه، ص:154.

ويقول في مناسبة أخرى: (الطويل)

رويداً فَذا وادي لُبَيْنَى * وإنَّــهُ لَوِرْدُ لُباناتِي * وإنِّي لَضامِئُ

ويا حبذّا من آلِ لُبْنَى مَواطنٌ ويا حبذّا من أرضِ لُبنى مَواطِئُ (1)

يكرّر اسم الفتاة التي يحبّ أن يكنّي بها الشاعر في النّص ثلاث مرات، مرّتين يرتبط فيها بالمكان ومرّة يضاف إليها الأهل، وهذا يدلّ على تعلّق الشّاعر وشوقه وحنينه لكلّ ما له علاقة بالفتاة وأهلها، وللأرض التي تطأها، ويصغّر اسمها عند بداية ذكرها في الشّطر الأوّل منتشيا بذكرها، ومتلذّذا بذلك لأنّها مصدر شوقه، ومبعث حبّه وإليها الوجد والهيام.

ويحنّ إلى الأرض التي تسكنها، فتراه يوقف الرّكب عند مشارف دار الحبيبة وتتدافع الذّكريات في مخياله، وتنبعث الأشواق في خاطره، لأنّ هذه الدّيار كانت مسرح حبّه وآماله، وآلامه يشدّه إليها الوفاء والإخلاص لمحبوبه.

ولا شكّ أنّه يتذكّر عهودا قد مضت، ويبيّن أنّه لن ينساها، ولا زال يذكرها وأنّه مشتاق ضامئ إليها. فمحبوبته التي اعتاد على تسميتها نويرة بـ (لبنى) يحنّ إلى موطنها ويمدح موطنها وموطئها مستعملا في ذلك تكرار أسلوب المدح (حبّذا) واهتمام الشاعر جليّ واضح بنغم الأصوات المكرّرة (لبينى، لباناتي، لبنى) التي تحمل أصوات اللام والنون لما لهما من خلق الإيقاع المنسجم مع السّياق، فكان الصوتان وَتَرَيْن مهمّين في بناء الإيقاع العام للنّص الشّعري.

وهذا التّكرار يوجّه نظر القارئ إلى بؤرة الحدث المتسلّط على الذّات الشاعرة المبدعة، كما يكشف عن البنية الداخلية لعالم النّص لأنّ مثل هذا التّكرار يضع في أيدينا مفتاحا لدلالات الشّاعر المستهدفة، وهذا ما يجعل المتلقّي أكثر تفاعلا ومشاركة مع الشّاعر في أحاسيسه وانفعالاته ، ويجعل حسّ المشاركة بينهما ينمو ويكبر من خلال تنامي عنصر

---

* وادي لُبيْنى: المقصود به وادي مدينة المَريّة، وِرْد لباناتي: المقصود بها إبله العطشى.

1- المصدر السابق، ص:141، 142.

التّكرار وتطوره، فتكرار اسم لبنى لأكثر من مرّة دليل على النقطة المركزية التي تتمحور حولها فكرة النّص، وتوحي بالمعنى الرّئيسي لهذا الخطاب، الذي يكشف عن حدّة المعاناة التي يعيشها الشاعر.

ويقول في مناسبة أخرى مادحا: (الطويل)

جوادٌ لو أنّ الجودَ بارَى يَمِينَهُ   لكانَ قرارُ الحربِ في الناسِ سرمدَا[1]

يحفل الشاعر هنا بكرم صاحبه المعتصم، ويراه أكثر جودا من الجود، وبأسلوب التّكرار (جواد، جود) الذي لم ينفصل فيه الغرض الدّلالي عن التّشكيل الإيقاعي، فهو لم يكن تكرارا لمقاطع يحتويها السياق فحسب، بل كان المستوى الصّوتي فيها مشاكلا أيضا للمعاني الجميلة التي تضمّنها النص، ويقول في مناسبة أخرى: (مجزوء الوافر)

وها أنا منكِ في بلْوَى   ولا فَرَجٌ لبلـــــواكِ

ولا أَسطيعُ سلــــواناً   فقدْ أَوثقتِ أَشراكِــي

فكم أبكي عليك دماً   ولا ترثيـن للباكِـــــي

فهلْ تَدرينَ ما تَقضِـي   على عينيَّ عَيناكِ ؟

نويرةُ، إنْ قليـــت فإنـ   ـني أهـــواكِ أهواكِ [2]

النّص الشّعري مفعم بتجانس الدال والمدلول، وأكثر الشاعر من التّكرار في عدّة مواضع (بلوى، بلواك)، (أبكي، الباكي)، (عيني، عيناك)، (أهواك، أهواك) كلّ ذلك رسم لوحة فنيّة من التّجانسات التّامة، وغير التّامة مما كسا النّص وشاحا إيقاعيا، وبدوره مثّل توكيدا معنويا لا يخلو من وشائج تتّصل بحالات الشاعر النّفسيّة.

إنّ اختيار اللّفظ وتكراره يصوّر حالة الشّاعر ساعة الخلق الشعري، وتضافر وتكاثف هذه الأساليب يهدف إلى التّعبير عن المعنى الذي يريده الشاعر أن يترسّخ، وهو

1- المصدر السابق، ص: 192.

2- المصدر نفسه، ص: 241،242.

إحساسه بالفقد والتمنّع، هذا الشعور الدائم الذي اكتوى بناره، وهذا الموقف الأليم الحزين تُستتشفّ منه الفكرة المتسلّطة والمهيمنة على أعماق الذّات الشاعرة.

فتكرار كلمة (البلوى) يكشف من خلاله شدّة المحنة التي هو فيها وليس له الخلاص منها، لأنّ المتسبب فيها هو المحبوب المتجافي القالي الذي هزّ كيانه وهدّ أعماقه، ووفّر لهذه البلوى أسباب البقاء والاستمرار التي عبّر عنها بعبارة (أوثقت أشراكي) ولا يستطيع سلوانا لأنّه متعلّق بهذه البلوى هائم بها مستطعم بعذابها، وتكرار كلمة البكاء (أبكي، الباكي) تدلّ على ارتباطه الوثيق بمن يحبّ، وعلى أثر المحبّ في حياته، وتُعزّز أداة (كم) الخبرية التي هي كناية عن مرات البكاء المتكرّرة التي تزيد من واقعه المتأزّم.

بَيدَ أن المحبوب في تجاهله وصدّه لا يعبأ بشأن الباكي المعذّب، فعبّر عن هذه الدلالة بجملة (ولا ترثين للباكي).

واغترف الشاعر من قاموس الانكسار الذي يحياه كلمات (البلوى، السلوان، البكاء، الرثاء) باعتبارها أكثر التصاقا بتجربته العاطفيّة المعنويّة التي عضدتها معاني آثار الهيام البادية على المحبّ وتهافته على حبيبه وعدم قدرته على الصّبر من جهة ومن جهة أخرى عدم اكتراث الحبيب بحال المحبّ وتجاهله، كلّها من المعاني التي يتّكأ عليها الغزل المعنوي، فبالإضافة إلى أنّ التّكرار يكشف و يؤكّد ما بأعماق الشاعر، فإنّه أيضا يُحدث إيقاعا صوتيا أثناء ترديد وحداته الصوتية فضلا عن الوظيفة التأثيريّة وإثارة انفعالات المتلقي. ويقول ابن الحدّاد الأندلسي معتدّا بقصائده: (الطويل)

ولاحتْ لهمْ همزيةٌ أوحديةٌ ووبلٌ بها ويلٌ لذي الهَمْزِ واللّمْزِ [1]

ملمح آخر يزيد صورة الشاعر جمالا بتوظيف الإحالة الدينيّة القرآنية المتمثلة في قوله تعالى ﴿وَيْلٌ لِّكُلِّ هُمَزَةٍ لُّمَزَةٍ﴾[2] للاعتداد بقصيدته الهمزيّة البليغة التي يعجز منافسوه

1- المصدر السابق، ص:223.

2- سورة الهمزة: الآية:01.

فهمها أو الإتيان بمثلها فنّيّا، ومما زاد من جمال الصورة أيضا توظيف التكرار غير التام (همزية، الهمز) الذي أحكم الصورة بناء وإتساقا.

و في صورة من صور التّهويل و التّعظيم يقول: (الطويل)

يُعَوِّدُ تَخضيبَ النُّصولِ* وإنْ رأَى نُصولَ خِضابٍ فالدِّماءُ برايئُ[1]

من المبالغات الحميدة التي اعتمدها الشاعر بغرض التهويل من شجاعة سيّده موظّفا التكرار (تخضيب النّصول) حيث يعتاد المعتصم بن صمادح على تخضيب نصوله بدماء الأعداء، فإذا زال الخضاب أعاد من جديد تخضيبه من أعدائه.

2.2-الترديد:

في أثناء البحث عن إيقاع المقاطع في شعر ابن الحدّاد الأندلسي لفت انتباهنا ملمح أسلوبي تكراري سجل حضوره أيضا في شعره، وهو ظاهرة التّرديد التي يعيد فيها الشاعر اللّفظ بعينه في الشّطر الثاني من البيت، ويطلق على هذا المصطلح أيضا ردّ العجز على الصدر حسب تسميّة البلاغيين[2]« فتتكرّر كلمة من الشّطر الأول في الشّطر الثاني »[3] وقد أفرد لها ابن رشيق بابا بعنوان التّصدير جاء فيه « وهو أن يردّ أعجاز الكلام على صدوره، فيدلّ بعضه على بعض، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبّهة، ويكسوه رونقا وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة»[4] هذه الظاهرة نابعة من ذوق الإنسان العربي عموما.

كما يستهدف الشاعر من وراء ذلك زيادة الدّلالة عند التكرار، ويكون الفارق الدّلالي بين الاستعمالين ناتجا عن تصرّف الشّاعر بأدواته اللّغوية لخلق المعنى الخاص بالسّياق المطلوب في النّص، مستهدفا زيادة المعنى كإضافة إلى الإيحاء النابع من اللّفظ الأوّل، كما

---

* تخضيب النّصول: تلوينها، برايئ: جمع بريئة على غير القياس لأن الجمع بريئات و بريّات و برايا.

1- ابن الحدّاد الأندلسي:الديوان، ص:152.

2- عبد العزيز عتيق: علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت ، لبنان، دط، 1974، ص:216.

3- السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، دار الفكر للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص:407.

4- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص:337.

يُسهم في خلق الإيقاع بحكم أنّه تكرار صوتي في المرتبة الأولى فضلا عن إفادته معنى ثانويّا بزيادة الدّلالة داخل السياق في المرتبة الثانيّة[1]

ويعدّ التّرديد من الأنماط الصوتيّة التكراريّة لا يمتلكه إلاّ من أوتي حظّ البلاغة، ومنتهى الفصاحة، وروعة الصّنعة، وبراعة أدائها المعاني اللّطيفة التي تستهوي المتلقّين، ولا يكمن حسنه في الصنعة اللّفظيّة وتكرار الألفاظ فحسب، بل حين يحسن الاستعمال وما تتطلّبه المعاني وتشحنها النّفس بطاقة من المشاعر والأحاسيس. ويأتي التّرديد في النثر والشّعر، ففي النّثر تكون احدى الكلمتين المتكررتين في أوّل العبارة والأخرى في نهايتها كما يظهر في قوله تعالى:﴿ وَتَخْشَى النَّاسَ وَاللَّهُ أَحَقُّ أَن تَخْشَاهُ ﴾ [2] وأمّا في الشعر يكون أحد اللّفظين المكرّرين في آخر البيت أو في صدره أو حشوه.

ولا شكّ أن ترديد اللّفظ في عجز البيت ردّا على الصدر يعضد المعنى ويكثّف الدّلالة الإيقاعية، كما يضفي على البيت الشّعري جمالا ونغما إيقاعيّا تتوق له النّفوس وتطرب له القلوب.

واستعمل الشاعر التّرديد في ديوانه ما يقارب (34) مرّة استهدف من خلاله معاني ودلالات مختلفة تراوحت بين التّأكيد والمبالغة والتّفصيل والتّركيب، وسنقدّم بعض النّماذج من ديوان الشاعر، ومنها ما نقرؤه في قوله: (الطويل)

سماحٌ وإقدامٌ وحِلمٌ وعفةٌ مُزِجْنَ فأَبْدَى مُهْجةَ الفَضلِ مازجُ[3]

يذكر الشاعر مناقب سيّده ويعدّدها، فيصفه بالسماحة، والإقدام، والحلم والعفّة، وهي صفات اجتمعت فيه، فكان الأفضل مقارنتة مع غيره من ملوك الأندلس، وزيّن الشاعر بيته الشعري بأسلوب الجمع، والترديد (مزجن، مازج) الذي زاد من جمال البيت ونغمه. ويقول مادحا المعتصم معليا من شأنه: (البسيط)

1- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص:60.
2- سورة الأحزاب:الآية: 37.
3- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص:175.

يَقِلُّ أَن يَطأَ العَيُّوقُ* أَخْمَصَهُ* وكلّ مَلْكٍ على أَعْقابِهِ يطأ* [1]

يعود الشاعر في آخر البيت إلى كلمة (يطأ) التي كان قد ذكرها في حشو الصدر، وهو كذلك محسّن لفظي يسمّى عند أهل البديع بالتّرديد، أو ردّ العجز الى الصّدر، أو التّطبيق، أو التصدير، وقد أفاد الترديد في هذه الحالة المبالغة والتّكثيف، عندما جعل سيّده المعتصم أكثر علوّا وسموّا من العيّوق.

فرغم علوّ كوكب العيّوق إلاّ أنّ الممدوح أكثر علوّا منه، فنادرا ما يطأ العيّوق أخمصه، و كذلك فملوك الطوائف من الأندلس أدنى منه منزلة، لذا تراهم يسيرون على هداه ويأتمرون بأوامره، وهذه الدلالة تنسجم مع المثل الذي يقول:« دونه النجم »[2] أو دونه العيّوق.

ويقول في وصف قصر للمعتصم: (الكامل)

كالمُقْلَتَينِ أو اليديْــــــنِ تأَيَّـــــدَا و الحسنُ يَعْضِدُ أَمْرَهُ التَّحْسينُ

عُطِفَتْ* حَناياهُ* و ضُمِّنَ بَعْضُهَا بعضًا و سحرُ ذلكَ التَّضْمينُ [3]

يوفّق الشاعر في توظيف التّرديد (الحسن، التحسين) و(ضمّن، التضمين) في مدائح المعتصم لأنّه جاء ملائما للغرض المطلوب، ومصيبا للمعنى المراد ونجح في ترتيب الكلمات المردّدة بدقة وإتقان، مما أضفى جمالا ورقّة على النّص، وأفاد التّرديد في شعره معاني التّفصيل في قوله: (البسيط)

نَمَتْهُ بدرًا نُجومُ السَّرْوِ* مِنْ يَمَنٍ وما كمِثْلِ النُّجومِ النَّقْعُ و الحَيأُ*[4]

يفصّل الشاعر في شرح نَسب ممدوحه المعتصم فيرى أنّه من أرومة عربية يمنية، ومن سلالة فضل وسخاء، وقد نشأ في سماء العزّ والمجد، في حين نشأ غيره من الملوك في

---

* العَيُّوق: كوكب أحمر مضيئ بجِيال الثريا، الأَخْمص: باطن القدم، يطأ: يدوس.

1- المصدر السابق، ص:114.

2- المصدر نفسه، ص:115.

* عُطِفَت: مالت، حناياه: جمع حَنيَّة: وهي من البناء ما كان منحنيا كالقوس.

3- المصدر نفسه، ص:271.

* السَّرْو: هو شجر حسن الهيئة والمراد هنا الفضل والسخاء، الحيأ: الحَيَا: المطر.

4- المصدر نفسه، ص:128.

مستنقعات الذلّ والهوان، فهل تتساوى النّجوم والأرض التي يستنقع فيها الماء، ويقول في موضع آخر: (الكامل)

قَلَبَ الزَّمانُ عِيانَهُمْ وعِيالَهُمْ وكذا الزَّمانُ مغَيِّرُ الأعْيانِ[1]

من خلال النماذج المقدّمة تتجلّى لنا بوضوح مقدرة الشاعر الفنيّة وبراعته في توظيف التّرديد كملمح تكراري منح النّص جمالا نغميّا وأسهم في تكثيف الدّلالة والإيحاء فكان التّرديد عنده أشبه « بوثاق رقيق أو نغمة موحّدة تربط بين شطري البيت بحيث يصبح عجزه وشطره كلاّ لاينفصل، ونغما واحدا متّصلا»[2]، وفي موضع آخر يتلاعب الشاعر بالتّشكيل اللّغوي في هذا البيت الذي يقول فيه: (مجزوء الرمل)

أيُّها الواصِلُ هَجْرِي أنا في هِجْرانِ صَبْرِي[3]

أسهم هذا الإيقاع الدّاخلي المتمثّل في ردّ العجز على الصدر(هجري، هجران) في إثراء موسيقية البيت، وتقويّة الأداء الصوتي عندما أعاد الشّاعر اللّفظ في الشّطر الثاني متعمّدا زيادة الدّلالة وتوسيع حركة المعنى، فالمحبوب يواصل الهجر والمحبّ يزداد فقدان صبره لبعده عنه، وممّا زاد من جمال البيت النّغم الجميل النّاتج عن التّصريع المعتمد على صوت الراء، هذا الصّوت الذي يثير نغمة قويّة وجرسا موسيقيا ممتدّا امتداد حالة الشاعر النّفسيّة الحزينة، إضافة إلى التّقسيم الحسن المتمثل في الترصيع المتوازي بين لفظي (هجري، صبري) كلّ ذلك يكشف عن مظاهر الصّنعة والتأنّق في شعر ابن الحّداد.

ويقول في نصّ لآخر: (الطويل)

أُهِلُّ بأَشْواقِي إليهَا و أَتَّقِي شَرائِعَهَا في الحبِّ حَقَّ تُقَاتِهَا[4]

1- المصدر السابق، ص:287.

2- النّعمان القاضي: أبو فراس الحمداني الموقف والتّشكيل الجمالي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط ، دت، ص :510.

3- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص:221.

4- المصدر نفسه، ص:164.

يُهلّل القاصد بيت الله الحرام بالتّلبيّة طالبا من المولى عزّ وجلّ المغفرة والرّضوان، بينما الشّاعر بَدل أن يرفع صوته بالدّعاء والحمد لله تعالى أخذ في الدّعاء والتهلّل لمحبوبته كلّما نظر إلى حسنها وجمالها الذي سلبه عقله، ويبدو أنّ الشاعر ابن الحدّاد الأندلسي لم يوفّق في توظيف ألفاظ المعجم الديني فقد وضعها في مقام لا يليق بمعاني السّياق العام الذي صبّ فيه معاني صورته، ومثل هذا عدّه البلاغيون بالاقتباس المذموم لعدم مراعاة الموقف، وفي مناسبة أخرى يوظّف التّرديد وهو يشكو رمدا أصابه.

وفيه يقول الشاعر: (الكامل)

يا شاكيَ الرَّمَدِ الّذي بشكاتِهِ قدْ صارَ دَهْرِي فيهِ ليلةَ أَرمَدَا

اللهُ والإشـــــــفاقُ يَعلمُ أنَّنِــــي لو أستطيعُ فِدًى لكُنتُ لكَ الفِدَا

كمْ منْ دمٍ سَفَكَتْ جُفونُكَ لمْ تَزَلْ تُخْفي وتَكْتُمُ سَفْكَهُ حتَّى بَدَا[1]

النّص مفعم بالتّرديدات المتوالية (شاكي، شكاته)(الرمد، أرمدا)(فدى، الفدا)(سفكت، سفكه) أسهمت كلّها في تصاعد نغميّ موسيقيّ عذب، أدّى الغرض الذي يريده الشاعر عندما شكا الرّمد الذي ألمّ بعينيه متمنّيّا أن تشاركه محبوبته في ما حاقه من ألم، فتواسيه وتخفّف عنه المصاب، و قد أصاب الترديد(الرمد، أرمدا) و(سفكت، سفكه) دلالات الألم الذي طالما عانى منه، وهو قسوة محبوبته فجاء الألم أقسى و أمرّ، ويقول في صورة أخرى مستظهرا شذى الذكريات الجميلة التي قضاها مع معشوقه قائلا: (الطويل)

بهَا ساعدتْنِي منْ زمانِي سَعادةٌ فقابَلَنِي أُنْسُ الحبيبِ بإِسْعادِي

فيا شجَراتٍ أَثْمرتْ كلَّ لَـــــذَّةٍ جَنَاكِ لذيذٌ لو جَنَيْتِ على الغادِي* [2]

1- المصدر السابق، ص:194.

* الغادي: الرقيب الذي يغتدي بكرة لمراقبة المحبّين.

2- المصدر نفسه، ص:205.

يتذكّر أجمل ليالي الأنس التي جمعته معها، وكانت من أسباب السّعادة التي تغمر قلبه وهو يستشعر لحظات تلبّي فيها محبوبته دعوته، مستخدما التّرديد(سعادة، إسعادي) في البيت الأوّل و(جناك، جنيت) في شطر البيت الثاني.

3.2-التكرار الإيقاعي في الجناس:

إنّ تماثل الدّال واختلاف المدلول عُدّ غالبا جناسا، وفيه تنتفي الصفة الدّلالية القائمة على التشابه بين المقاطع الصوتيّة المتكرّرة في الوقت الذي تلتقي فيه المقاطع وتقترب من جهة الشّكل أو اللّفظ الصّوتي، فالكلمات التي تلتقي أو تتّفق في أصواتها تلتقي أيضا في دلالاتها.

لكن النّظام اللّغوي يحتوي في الوقت نفسه على كلمات تلتقي في مادّتها اللّغوية لكنّها تختلف في دلالتها من ناحيّة الاستعمال الشّائع وهو ما يقع الجناس في دائرته، فعندما يقع اللّفظان المتّفقان في صيغتهما اللّغوية في سياق قولي واحد، لكنهما يختلفان من ناحية الدلالة النّصيّة لكلّ منهما[1].

والجناس يسهم في توكيد النّغم من خلال التّوافق العام أو الجزئي في تأليف الألفاظ، كما يخلق التّوتّر في ذهن المتلقّي حول إشاعة الاختلاف بين اللّفظ الواحد من الناحيّة الدلاليّة[2] وهو من الأساليب التي استخدمها الشاعر ابن الحدّاد الأندلسي في تدعيم الموسيقى الداخليّة.

ويجب أن نشير إلى أنّ الجناس الناقص أكثر شيوعا من الجناس التّام في شعر ابن الحدّاد الأندلسي، والغرض من انتشاره هو التّركيز على الجانب النّغمي الصوتي فضلا عن الأغراض الأخرى. ومن صوره يقول الشاعر: (الطويل)

أيا شَجراتِ الحيِّ من شاطئِ الوادِي سقاكِ الحيَا سُقْياكِ للدَّنِفِ* الصَّادِي*[3]

1- فرحان بدري الحربي: الأسلوبية والتّحليل الأدبي، ص:60.

2- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص:163.

* الدَّنِف: من أثقله مرض الحبّ، الصّادي: العطشان المتلهّف.

3- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص: 205.

دعّم الشاعر موسيقاه الداخليّة بالجناس النّاقص (الوادي، الصادي) الذي يمكن تسميّته بالجناس الوزني أو الجناس السّجعي، وهذا للتّوافق السّجعي والوزني بين اللّفظين المتجانسين، استثمره في وصف وادي المريّة الذي أكثر من الإشارة إليه في شعره و الذي يذكّره بأجمل لحظات العمر مع محبوبته. ويقول أيضا في سيده المعتصم: (المتقارب)

كذا فَلْتَلُحْ قمرًا زاهـــــرًا و تَجْنِ الهَوى ناضِرًا ناضِرَا

وسَيْبُكَ* صَوبُ نَدىً مُغدِقٍ أقامَ لنا هامِــــلاً* هامــــرًا* [1]

يجعل من مليكه جوادا مغدقا معطاء أكثر من المطر الصيّب وتراه يتلاعب بألفاظ اللّغة مجانسا بين(السيّب، الصّوب) و(هاملا، هامرا) مما أضفى على النّص نغما ظاهرا أسهم في التّصعيد النّغمي للموسيقى الداخلية للبيتين لتزيين شعره وخدمة لموضوع المدح.

ويقول في قصيدة أخرى: (السريع)

قَلبِي في ذاتِ الأُثَيْلاتِ رَهينُ لَوعاتٍ ورَوعاتِ[2]

يكثر الشّاعر من ذكر عناصر الطّبيعة الأندلسية، ومنها الأشجار الوارفة الظلال، ويقرن ذلك بملتقى الأحبّة، وما يساوره من حالات نفسيّة متناقضة، يكشف عنها الجناس النّاقص (لوعات ، روعات) الذي جاء متوازنا توازنا صرفيّا وعروضيا، مزج فيه بين لوعة الحبّ وروعة الخوف، مما أضفت ثنائيّة الجناس مسحة من الجمال اللّفظي في خطابه الشّعري. ويقول في موضع آخر: (الطويل)

فتَتْبَعهُ الأنصارُ وهي خواسرٌ وتنقلبُ الأبصارُ وهي خواسئُ [3]

طغى أسلوب الجناس على البيت الشّعري عند مجانسته بين (الأنصار، الأبصار) و(خواسر، خواسئ) كلّ ذلك زاد من إيقاع الدلالة التي يستهدفها الشاعر، ويقول في قصيدة غزلية يذكر فيها نويرة: (مجزوء الوافر)

---

* سَيْبُك: السَّيب: العطاء الهامر: الهَمْر: كثرة الصَّبّ، هاملا: دوام المطر.

1- المصدر السابق ، ص: 211.

2- المصدر نفسه، ص: 156.

3- المصدر نفسه، ص: 149.

عَساكِ بحقِّ عِيساكِ   مُريحَةَ قلبـيَ الشَّاكِـي [1]

يشكّل الشاعر بنية للتوافق بين كلمات البيت الشّعري وذلك باستغلاله لطاقات اللّغة التي تمثّلت هنا في التّجانس الذي جاء في مطلع النّص (عَساك ، عِيساك) عند مخاطبته محبوبته نويرة، فيترجّاها بحقّ النبي -عيسى عليه السّلام- لتريح قلبه من ألم الفراق.

ويعدّ هذا الاستعمال من التّلاعب بألفاظ اللّغة، وينمّ ذلك عن مقدرة الشّاعر على إحداث الانسجام بين الألفاظ، كما نسجّل براعة استهلاله لمطلع القصيدة الذي استهلّه بكلمة (عساك) هذا الفعل الماضي الناقص الجامد الذي يعدّ من أفعال الرّجاء، وهذه في حدّ ذاتها تعدّ مشاكلة أخرى بين لفظة (عسى) وأمل الشّاعر في الوصل الذي ينشده، وبذلك عدّ التّجانس مظهرا من مظاهر التّماثل الصّوتي الذي يشكّل إيقاعية النّص، وجعل منه الشاعر أداة لتكثيف الإيقاع وتعميق الدّلالة، ويقول في بيت آخر: (البسيط)

وأَبْدعُوا في صنيعِ الجودِ و ابْتدعُوا   فَكلَّما سئلُوا منْ مُعْوِزٍ سلأُوا [2]

يوظّف الشّاعر الجناس الناقص في الثّنائية اللّفظية (سئلوا، سلأوا) مؤّكدا بذلك أنّ أهل المعتصم بن صمادح أهل كرم يطعمون العفاة والفقراء على عجل كلّما حلّوا بهم.

3-التشاكل الصوتي والتوافق الإيقاعي:

سيتناول البحث في هذا المبحث موسيقى التّركيبات اللّفظية في تشكيلها المقطعي والكشف عن إسهامها في التّشكيل الإيقاعي للأصوات في البيت أو القصيدة، وشعر ابن الحدّاد الأندلسي فيه الكثير من الإيقاعات المبنيّة على التّشاكل والتّوازن الإيقاعي، مما جعل شعره كثيرا ما يميل إلى التّوافق الصّوتي والانسجام الموسيقي، وهو ملمح أسلوبيّ إيقاعي لافت في تشكيل الشاعر لقصائده، عندما يعمل على انتظام مقاطعه وتراكيبه وفق أنساق معينة تعبّر عن وجدانه، وتكشف عن عواطفه المتفجرة المتدفقة على شكل نغمات متوافقة متناسقة، وسندرس ضمن هذا الفقرات الآتية: التصريع، والترصيع بأنواعه.

1- المصدر السابق، ص: 241.

2- المصدر نفسه، ص: 130 .

1.3-التصريع:

التّصريع ظاهرة شعريّة يستهلّ بها الشعراء القدماء قصائدهم من باب حسن المطالع وبراعة الاستهلال، وهو« ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصانه وتزيد بزيادته»[1] ويضفي التّصريع قدرا من الإيقاع من خلال التّوافق المقطعي الصوتي لعروض البيت وضربه[2] كما يعمد الشاعر إلى جعل عروض القصيدة مثل الضرب في البيت الأول، بحيث يحدث الاتفاق بين العروض والضرب صوتيا وإيقاعيا.

وعند استقراء لغة الإحصاء في ديوان ابن الحدّاد الأندلسي ألفينا أنّ ظاهرة التّصريع موجودة في أغلب شعره، فعدد القصائد المصرعة بلغت (39) قصيدة تقارب نسبة مئوية (54.92 %) من مجموع قصائد الديوان، في حين بلغت القصائد غير المصرّعة (32) قطعة شعرية قاربت نسبة (45.07 %).

ويحصي البحث أنّ القصائد غير المصرّعة تقلّ أبياتها، فأطول قصيدة غير مصرعة بلغت (26) بيتا، و(12) بيتا، و(8) أبيات، وباقي المقطوعات محصورة بين البيت المفرد و(07) أبيات.

ويمكن أن نقول إنّ القصائد غير المصرعة ربّما قد ضاعت أغلب أبياتها في جملة ما ضاع من الديوان فلم تصل إلينا تامّة، وضاعت معها مطالعها المصرّعة.

نستخلص من ذلك أنّ الشاعر ابن الحدّاد الأندلسي لم يحِدْ عن سنن القدماء في تصريع مطالع قصائدهم، فصرّع الشاعر قصائده إحساسا منه بأنّ ظاهرة التصريع تضفي على شعره وقعا موسيقيا جميلا، وكثافة إيقاعيّة قويّة تثير المتلقّي وتستفزه وتجلب انتباهه وتشدّه للإصغاء والتذوّق والتأمّل.

1- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص:183،184 .

2- أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفية، ص:54.

والتّصريع « استواء آخر جزء في صدر البيت وآخر جزء في عجزه في الوزن والرّوي والإعراب»[1] وهو أليق ما يكون بمطالع القصائد كمطلع معلقة امرئ القيس الشهير الذي يقول فيه:

قِفَا نبكِ من ذِكرى حبيبٍ ومنزلٍ   بسِقْطِ اللِّوى بين الدَّخولِ فَحَوملِ[2]

وميل الشاعر إلى هذا الملمح الأسلوبي ينبئ بعظيم الخبر عن الاهتمام بمطالع قصائده وسنورد بعض النماذج من التّصريع في ديوانه، يقول في باب الاعتذار: (الكامل)

الدَّهرُ لا ينفكُّ من حَدَثـانِهِ*   والمَرءُ منقـادٌ لحكمِ زمـانِهِ
فدعِ الزَّمانَ فإنَّهُ لم يَعتـمدْ   بجلالهِ أحـدًا ولا بهـوانِـهِ
كالمُزنِ لم يَخصُصْ بنافعِ صوبِهِ   أُفْقاً ولم يَختزْ أذَى طـوفـانِهِ
لكنْ لِباريهِ بواطنُ حِكْـمَـةٍ   في ظاهرِ الأضدادِ من أكـوانِهِ
وعَلمْتُ أنَّ السَّعيَ ليسَ بمُنجِحٍ   ما لا يكونُ السَّعدُ من أَعـوانِهِ
والجِدُّ دون الجَدِّ ليس بنـافعٍ   والرُّمحُ لا يمضي بغير سنانِهِ
وهوَى بنَجْمِي من سَماءِ سَنائِهِ   وقَضَى بحَظِّي من ذُرى سلطانِهِ[3]

في هذه القصيدة المتكوّنة من ثمانية أبيات نجد الشّاعر يعمد الشاعر إلى تصريع ثلاثة أبيات شعرية منها، فيأتي في البيت الأوّل بلفظة العروض(حدثانه)، فيحدث تناسبا إيقاعيّا مع لفظة الضرب (زمانه) ثم يتجاوز الشّاعر هذا الشّكل الإيقاعي ليعود إليه بعد ذكر أبيات فيوافق صوتيا بين(صوبه، طوفانه) ثمّ يأتي كذلك في ختام القصيدة ليوافق إيقاعيّا بين (سنائه، سلطانه) وهذه التّصريعات المتعدّدة الهدف منها زيادة الدّفق الإيقاعي عن طريق جرس الأصوات والمقاطع المتردّدة، كما نلاحظ أنّ التّوافقات الإيقاعية تنسجم مع الدّلالة

1- عدنان حقّي: المفصّل في العروض والقافية وفنون الشعر،مؤسسة الإيمان، بيروت ، لبنان،ط1، 1987،ص:141.
2 - امرؤ القيس: الديوان، تحقيق مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط5، 2004، ص110.
* حدثانه: من الحدثان، والأحداث: نوائب الدهر
3- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص:301،302.

التي استهدفها الشّاعر عندما أشار إلى حكم الدهر الجائر الذي حطّ من عليائه وهوى بنجمه، ويقول في موضع آخر: (البسيط)

يا غائبا خطراتُ القلبِ محضرُهُ الصَّبْرُ بَعْدَكَ شيءٌ لَسْتُ أَقْدِرُهُ

تركتُ قلبي وأشواقِي تُفطِّـــرُهُ ودمعُ عيني وأحداقِي تحدّرُهُ [1]

جاءت القافيّة في الشّطر الأوّل في عروض البيت الأول(محضره) متناسبة إيقاعيّا لقافية الضرب (أقدره)، ووردت في البيت الثاني (تفطره) متوافقة أيضا مع (تحدّره) وممّا يلفت الانتباه تجاوز الشّاعر البيت المصرّع إلى بيتين مصرّعين متتاليين مما يؤكد قصده التركيز على الناحية الإيقاعية للصّوت أكثر. الشيء الذي يوحي الى إثراء دلالي وهو ما يكشف عن شوقه الدائم تجاه الغائب الذي فطّرت الأشواق قلبه.

ويقول في مواضع أخرى نذكر منها هذه الأبيات المصرعة من قصائده: (الطويل)

أيا شجراتِ الحيّ من شاطئِ الوادِي سقاك الحيا سقياك للدّنف الصادِي [2]

ويقول أيضا: (السريع)

قلبي في ذات الأثيلاتِ رَهِينُ لَوْعَاتٍ وَرَوْعاتِ[3]

ويقول أيضا في مطلع قصيدة أخرى: (الكامل)

يا زائرا ملأ النواظرَ نورَا والنفسَ لهوًا والضلوعَ سرورَا[4]

هذه مطالع لقصائد مختلفة ظهر فيها التّوافق بين صورتي العروض والضّرب من خلال اتفاق قوافي الصدور والأعجاز(الوادي،الصادي) في البيت الأول، و(الأثيلات، روعات) في البيت الثّاني، و(نورا، سرورا) في البيت الثّالث، كلّها أسهمت في ضبط التّوازن من خلال الإعادة المنتظمة فيما بعد الشّطر الأوّل من البيت، ممّا يجعل الدّفق الشّعري متوائما مع الحالة النّفسيّة والمدّ الشعوري للشاعر، وولّدت المطالع المصرعة رنّة موسيقيّة

1- المصدر السابق، ص: 209.

2- المصدر نفسه، ص: 205.

3- المصدر نفسه، ص: 156.

4- المصدر نفسه، ص: 219.

منبّهة تأتي من صمت نهاية الشّطر الأول الذي يتساوى مع ما يليه في الشّطر الثاني[1] وغالبا ما يكون هذا التّوافق الإيقاعي في خدمة الجانب الدّلالي وهو ما نلاحظه في مثال البيت الأوّل والثّالث، أين يبرز التّداخل الإيقاعي (الوادي،الصادي) و(نورا، سرورا) ومن خلال هذه النّماذج نلاحظ أن ابن الحدّاد الأندلسي يبني مطالعه بناء محكما، فيختار من الألفاظ أفصحها ومن المعاني أعمقها ومن الصور أوحاها، ومن الدّلالة أوضحها بعيدا عن كل تعقيد.

2.3-الترصيع:

التّرصيع من الأساليب الصوتيّة التي تُسهم بالقيمة الإيقاعيّة للنّص الشّعري حيث تسمو بالقصائد إلى آفاق فنّيّة وأغراض دلاليّة، والتّرصيع هو « أن يتوخى الشاعر فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبه به» [2] والترصيع « سجع ألحق بالشعر فاختص به بعدما انضافت إليه خاصيّة الوزن والحركات الإعرابية، وتكمن أهميّته في خلق حركيّة تساوق ازدواجية الصوتيّة والدّلاليّة »[3] ويكسب النّص تجددا وحيويّة على مستوى الإيقاع الداخلي متجاوزا حدود القافيّة التي تقتصر على الجانب الخارجي، فالتّرصيع أو التّجنيس الداخلي « وسيلة مشابهة للقافيّة وهو مثلها يلعب على الاحتمالات اللّغوية، ليستخلص منها تجانسا صوتيّا داخل البيت الشعري، ويشابه بين كلمة وكلمة في حين أنّ القافيّة تعمل بين بيت وبيت»[4].

وقد انتشر هذا الأسلوب في شعر ابن الحدّاد الأندلسي كثيرا، ويمكن أن نقسّمه إلى قسمين، وهما التّرصيع المتوازي والتّرصيع المتوازن.

1- عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق: مدخل إلى تحليل النّص الأدبي، دار الفكر للنشر، عمّان، الأردن،ط1، 1993 ، ص:78.

2- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص:80.

3- عبد الرحيم كنوان: من جماليات إيقاع الشعر العربي، ص:227.

4- جون كوين: النّظرية الشعرية، ترجمة أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، دط، 2000، ص:109.

أ-الترصيع المتوازي:

يعدّ هذا النّوع من أشرف الأنواع، وفيه تتّفق الكلمات في الوزن والرّوي[1] وهو أكثر أنواع التّرصيع انتشارا في الشّعر العربي باعتباره وسيلة صوتيّة بلاغية فعّالة تثري التّعبير بنغمات وإيقاعات مؤثّرة تشدّ المتلقّي وتهزّ وجدانه، وتبعث به على المشاركة.

ويحمل خصائص صوتيّة وبلاغية تؤدي إلى إثراء الصياغة الشّعرية بنغمات نفسية أخّاذة، وإيقاع عذب يقرئ العين جمالا والأذن بيانا[2] كما يسهم في تشكيل النّغمة الموسيقيّة النّاتجة عن تساوي صيغ الكلمات والبنى النحوية[3]

وسنقدم بعض النّماذج التي يظهر فيها هذا النّمط الصوتي في شعر ابن الحدّاد الأندلسي، فيقول في احدى قصائده: (الكامل)

وإذا انْقضَى زَمَنُ الفَتَاءِ* عنِ الفتَى فقاؤُهُ وفناؤُهُ سِيَّانِ[4]

ويقول في باب الغزل: (الكامل)

فإذا رَمَقْتِ فوَحْيُ حُبكِ مُنْزَلٌ وإذا نطقتِ فإنَّهُ تلقينُ[5]

ويقول متغزلا أيضا: (السريع)

قلبِي فـي ذاتِ الأُثيْلاتِ رهينُ لوعاتٍ وروْعاتِ[6]

ويقول مادحا مليكه: (البسيط)

1- الزركشي بدر الدين محمد: البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، لبنان، دط ،1988، ج1، ص:75.

2- رابح بوحوش: اللّسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنّشر ،عنابة، الجزائر ،دط،2000،ص:93.

3- موسى سامح ربابعة: قراءة في النّص الشعري الجاهلي،مؤسسة حمادة ودار الكندي،الأردن،دط،1998،ص:141.

* الفَتاء: أيام الفُتوّة و الشّباب.

4- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص:285.

5- المصدر نفسه، ص:269.

6- المصدر نفسه، ص:156.

إذا تَجلَّى إلى أَبصارِهِمْ صَعِقُوا   وإِنْ تَغلغلَ في أَفكارِهِمْ هَمَأُوا[1]

الشّاعر من خلال هذه الأبيات الشعرية يعمد إلى هذا التّشكيل عمدا، ويصنعه صناعة ، ويبدو ذلك من خلال التّرصيع الذي بناه عندما ماثل بين الحرفين الأخيرين في الثنائية اللفظية (بقاؤه، فناؤه) في البيت الأوّل وبين (رمقت، نطقت) في البيت الثّاني، وقد يزيد تشاكل الحروف المتوازيّة إلى أكثر من حرفين مثلما نلاحظ في المثال الثّالث مع الثنائية (لوعات، روعات) وبين (أبصارهم، أفكارهم).

يكشف الشّاعر بهذا التّوظيف عن مقدرته الفنّيّة في التّلاعب باللّغة لأنّها تظهر طيّعة في يده يصرّفها كيفما يشاء، فهو متحكّم بها عالم بأسرارها، وهي لا تكشف عن عواطف الشاعر بقدر ما تظهر براعته و صنعته، كما أنّه يلتزم بالتّكرارات الصوتيّة في كثير من المواطن، ويشكّلها بيسر وجمال، حتى كأنّه يدفع القارئ إلى توقع التّكرار في الشّطر الثاني انطلاقا من قراءته للشّطر الأوّل.

وممّا لفت انتباهنا كذلك استعماله التّرصيع المزدوج في بناء بعض أبيات قصائده واكتست به وشاحا هندسيّا منظّما، برزت فيه القوافي الداخليّة بشكل واضح تآزرت فيه مع القوافي الخارجية، حيث أدّى هذا التّناسق الصّوتي إلى « قيمة جمالية قادرة على منح اللّغة قيمتها الأسلوبيّة عبر خلق نسيج دلالي وتركيبي متناسق يمنح الإيقاع قيمة معنوية بحيث يصبح جزءا من التجربة الشعرية»[2] ومن أمثلة التّرصيع المزدوج عند ابن الحدّاد الأندلسي ما يقوله في مذهب الغزل: (السريع)

فَمِنْ خُدودٍ قَمَرياتٍ   على قُدودٍ غُصُنيّاتِ[3]

يُظهر هذا البيت شطرين متماثلين ومتطابقين صوتيّا وتركيبيّا (فمن خدود) في مقابل(على قدود) و(قمريّات) في مقابل(غصنيّات) وهذا التوازن الصّوتي يؤدّي إلى تشابه

1- المصدر السابق، ص:110.

2- جاسم محمّد الصميدعي: شعر الخوارج دراسة أسلوبية، دار دجلة، عمّان، الأردن، ط1، 2010، ص:184.

3- ابن الحدّاد الأندلسي:الديوان، ص:159.

دلالي عبّر عن انفعال وقلق الشّاعر حيال محبوبته التي يصفها حسيّا في هذا البيت الشعري. ويقول في موضع آخر يظهر فيه التّرصيع بشكل أوضح: (السريع)

بخافقةِ القُرطينِ قَلْبُكَ خافقُ وعن خرسِ القُلْبَينِ دمعكَ ناطقُ[1]

يوظّف الصوت إثراءً للموسيقى من جهة، وتكثيفا للدّلالة من جهة ثانيّة، ومحاولة التأثير في المتلقّي من جهة أخرى، لأنّ هذا التّقسيم الجميل ينشّطه ويبعث فيه المتعة الفنيّة عن طريق التنويع الإيقاعي، وينقله من حال إلى أخرى دون أن يشعر بالملل.

في هذا النّموذج الشعري يظهر الترصيع المزدوج على شكل ثنائيّات متتابعة مزدوجة التقاسيم، ومع تعدّد القوافي الداخلية وصل الإيقاع إلى مداه، وحقّق تناغما صوتيا بين الوحدات الثّلاث المكونة للبيت (القرطين، القلبين) و(قلبك،دمعك) و(خافق، ناطق) فشكّل هذا النّوع من التوازي حدثا قائما على المشاركة الدّلالية والتركيبيّة.

ب- الترصيع المتوازن:

التّرصيع المتوازن لون من ألوان التّرصيع يراعى في مقاطع الكلام والوزن فقط[2] أي يتّفق فيه الوزن دون الرّوي، وينتشر هذا اللّون في شعر ابن الحدّاد الأندلسي كثيرا مما أصبغ عليه مسحة جماليّة أثناء التّماثل بين الكلمات من جانب الوزن، وتوازي الأصوات أفقيّا مما يضفي على المستوى البصري والسمعي أبعادا دلاليّة جمالية تستثير انفعال وشعور المتلقي[3] والأمثلة كثيرة في هذا النوع نذكر منها قوله: (الكامل)

فكأنّما الإظلامُ أيمٌ أرقطُ* و كأنما الإصباحُ ذئبٌ أضبحُ* [4]

يظهر التّناسب التّام بين كلّ مكوّنات الشّطرين أين عزّز هذا التّناسق المتوازن التّفاعل والتّشارك بين الأصوات والدّلالة حيث جاء التّرصيع دالاّ على شعور الشاعر الذي وصف

1- المصدر السابق، ص:236.

2- الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ج1، ص:76.

3- موسى سامح ربابعة: قراءة في النّص الشعري الجاهلي، ص:142.

* أَيْمٌ أرقَط: الحيّة السّوداء تَشوبها نقط بيضاء، أضبح: ما كان له لون الرماد.

4- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص:180.

أيامه بالمريّة بالمظلمة الحالكة، وتساوى ليله فيها بنهاره، وأشار إلى ذلك بالمقابلة بين (الإظلام، الإصباح) وزاد من جمال البيت الإيقاع الدّلالي المتمثّل في التّكرار(كأنّما) في مطلع كلّ شطر، كلّ هذه الملامح عضدت التوازن والانسجام الإيقاعي للبيت الشّعري، ويقدّم لنا الشاعر نموذجا آخر للتّرصيع المتوازن في قوله: (البسيط)

وباعثُ الوَجْدِ سِحرٌ منكِ أم حورٌ؟ وقاتلُ الصبِّ عَمْدٌ منكِ أم خطأُ[1]

اعتمد الشّاعر في هذا البيت صيغة (فاعل) التي بنى عليها صياغة التّرصيع المتوازن (باعث، قاتل) وهذا التّوافق بين الطّرفين من النّاحيّة الصوتيّة والإيقاعيّة نتج عنه تقابل دلالي حيث عمل التّرصيع على إبراز صفتين للمحبوبة من خلال توظيف ظاهرة الطّباق (باعث، قاتل) الذي يؤكّد الاختلاف الدّلالي بين اللّفظين المطابقين والمرصّعين في آن واحد.

ففي الوقت الذي دلّت فيه كلمة (باعث) في مطلع الشّطر الأوّل على البعث والإحياء، دلّت الكلمة (قاتل) في بداية الشّطر الثّاني على القتل و الهلاك، وكل ذلك يدور في بؤرة واحدة دالّة على سحر وجمال العيون، هذه العيون التي بعثت الحبّ في نفس الشاعر، وهي نفسها سبب إهلاكه ، وهنا يبرز الجانب الصّوتي ودوره في خدمة الجانب الدّلالى، حيث عمل الإيقاع على إثارة الحبّ في نفس الشاعر، الشّيء الذي جعل الألفاظ تصنع دفقا شعوريّا رقيقا مفعما بدلالات العواطف والوجدان.

هذا ويصف الشاعر محبوبته من خلال المقاطع المتوازنة داخل وحدات البيت الشّعري، ويلجأ الشّاعر أحيانا إلى التّرصيع بأنواعه في القصيدة الواحدة؛ فيثري الألحان الشجيّة، وينوّع الإيقاع من خلال تنوّع انفعالاته، ومن ذلك ما نلاحظه في قوله: (البسيط)

يا غائباً خطراتُ القلبِ محضرُهُ الصَّبرُ بعدكَ شيءٌ لستُ أَقدِرُهُ
تركتُ قلبِي وأشواقِـــي تفطّـــرُهُ ودمعُ عينِي وأَحْداقِي تُحدُّرُهُ
لو كنتَ تُبصرُ في تُدْميرَ حالتنَا إذَنْ لأَشْفَقْتَ ممّا كنتَ تَبصرُهُ

1- المصدر السابق، ص:108.

فالعينُ دونكَ لا تحـــــلَى بلذّتهَا   والدَّهرُ بعدكَ لا يصفُو تكدُّرُهُ

أُخْفِي اشتياقِي وما أَطْويهِ من أسفٍ   على المريَّةِ والأَنفاسُ تظهرُهُ[1]

نلاحظ الترّصيع المتوازي بين شطري الأبيات ممثّلا بالثنائيّات التاليّة (محضره أقدّره)،(قلبي، عيني) (أشواقي، أحداقي) (تفطّره، تحدّره) (دونك، بعدك) ووظّف التّقسيم المتوازن في الثنائيّات: (حالتنا، تبصره)(العين، الدهر)(بلذتها، تكدّره) وإذا كان الترّصيع المتوازي يعتمد على الإتّفاق في الوزن والرّوي، والتّرصيع المتوازن يعتمد على الإتفاق في الوزن دون الرّوي، فنلاحظ في النّص أنّ الشاعر برع في توظيفهما بدقّة وانسجام.

ظهر ذلك في التموقع التّماثلي من الشّطرين، فموقع الجزء الأوّل من الثنائية في الشّطر الأول يماثل موقع الجزء الثّاني من الثنائيّة في الشّطر الثّاني، هذا هو الإيقاع الذي يتمثّل في تردّد ظاهرة صوتيّة وفق نسب زمانية محدّدة، وهكذا تتموقع كل الثنائيات لتوفر جوّا من الإيقاع المنسجم مع حرارة الانفعال[2] والتنوّع في استخدام أنواع التّزيين بين المتوازي والمتوازن، فيخلق به عنصر المفاجأة ويحرّك المشاعر، ويقول في مناسبة أخرى مادحا المقتدر بالله بن هود يستهلّها بمقدمة غزلية: (الطويل)

أَسالَتْ غداةَ البَيْنِ لُؤلؤَ أجفانِ   وأَجرتْ عَقيقَ الدَّمعِ في صَحْن عِقْيانِ* [3]

يعمد الشّاعر في هذا النص إلى تقسيم البيت إلى شطرين متوازنين كلّ شطر يعبّر عن معنى تام ومستقل عن الآخر، ومعنى الشّطر الثاني جاء مؤكّدا للأوّل موضحا شدّة الأسى والحزن التي يعيشها الشاعر، وتكشّفت دلالتها من خلال كثرة الدّموع وملامح المحيا، كما أضفى التّصريع عليه إيقاعا حزينا مشبّعا بالأنين الذي تناغمت معه النّون المكسورة المشبعة.

1- المصدر السابق، ص:209،210.

2- علي عالية: شعر الفلاسفة في الأندلس في القرنين الخامس والسادس الهجريين، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة، 2005، ص:71.

* العِقْيان: الذّهب.

3- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص:298.

خلاصة:

يمكن أن نقول في ختام هذا الفصل إنّ الشّاعر ابن الحدّاد الأندلسي حافظ على الإطار العام للشعر العربي القديم باستخدامه أكثر البحور الشعرية الخليلية، وكانت البحور (الطويل، الكامل، البسيط، المتقارب) أكثر حضورا بين الأوزان المستعملة، والبحر الطويل أكثرهم حضورا في شعره يليه الكامل ثم البسيط فالمتقارب.

ومن الملاحظات اللافتة هيمنة البحور الشّعريّة في صورتها التّامة وغياب المجزوءات إلاّ نادرا ومردّ ذلك أنها تمتاز بالامتداد النّغمي، والتدفّق الموسيقي، وهو ما يساعد الشاعر على الاسترسال واستيعاب العبارة الطويلة حتى يتمكّن من البوح والصّدح بما في أعماق الذّات، واستخدام البحر التّام يأتي متساوقا مع الاتجاه السّائد والمألوف في الشّعر العربي القديم.

طرقت بحوره الشّعرية المختلفة أغراضا متنوعّة كالغزل والمديح والوصف وغيرها من الأغراض الشعرية مما يؤكّد أنّ منزعه كان تقليديّا.

ويخلص البحث إلى أنّ الشاعر ابن الحدّاد قد تخير رويّ قافيته من الحروف السلسة التي تتّصف بالوضوح السمعي، وأضفى على قوافيه خاتمة صوتيّة بها قدر من الرّنين الإيقاعي والوضوح الصوتي مما مكّنه من إيصال صوته إلى المتلقّي بشكل يحقّق التّفاعل والمشاركة فيما يعرضه من أفكار ومعان.

والحضور المكثّف للرّوي المتحرّك يتناغم وطبيعة شعره الذي كثيرا ما يحتفي بالإيقاع المتصاعد الذي يحاكي موضوعاته التي دارت حول مدح مليكه المعتصم بن صمادح، ورغبته كذلك في بث انفعالاته، وأحاسيسه العاطفيّة تجاه محبوبته الصادّة المتمنّعة، والقافيّة المطلقة أوضح سمعا وأشدّ أسرا للأذن؛ لاعتمادها على حركة بعدها تزيد في الإنشاد.

كان للإيقاع الداخلي بمختلف أشكاله دور كبير، فلم يقف عند حدود التكثّيف الموسيقي، وزيادة الإيقاع، ولكنّه أسهم بشكل واضح في تشكيل اللّغة الفنّيّة في نصّه الشّعري و أثرى الدّلالة.

وسجّل البحث حضور العديد من الإيقاعات الداخلية(التكرار، الترديد، التجنيس، التقسيم...) وجاء أكثر شعره مصرّعا، وما لم تصرع مطالعه، عدّ شعرا عاديا متفاوتا في عدد الأبيات.

وبهذه الوسائل استطاع الشّاعر أن يمنح خطابه الشّعري ثراء إيقاعيّا ودلاليّا، وشكّل ظاهرة أسلوبية لافتة وترجم من خلاله حالته النفسيّة المنكسرة المتألمّة.

الفصل الثاني

الخصائص الأسلوبية في البنية التركيبية.

. توطئة.

1- الأساليب الخبرية بين سياقات التوكيد و النفي و الإثبات.

- الجملة المثبتة.
- الجملة المؤكدة.
- الجملة المنفية.
- الجملة الشرطية.

2- الأساليب الإنشائية الطلبية.

3- الانزياح التركيبي

- التقديم و التأخير.
- الحذف.
- الاعتراض.

. خلاصة.

توطئة:

يتأسّس البناء اللّغوي للشّعر من خلال شبكة من العلاقات المترابطة، ويظهر ذلك جليّا من خلال مختلف المستويات اللّغوية الصوتيّة، والصرفيّة، والنّحويّة، والمعجميّة، والبنية التركيبية تتجلّى في تركيب الجملة وتشكيلها، فالكلمات عند تجاورها وترابطها وتضافرها تشكّل جملة دالّة على معنى في سياق النّص الشّعري.

فالعنصر اللّغوي قد يكون « صوتا مفردا الذي يُكوّنُ مع صوت آخر أو أصوات أخرى كلمة مفردة، أو عنصرا معجميّا، وهذا العنصر نفسه يكوّن مع عنصر أو عناصر معجميّة أخرى وحدة أكبر هي الجملة، وهذه الجملة مع جملة أو جمل أخرى تكوّن النّص وكلّ مستوى من مستويات هذا الإنجاز تحكمه قواعد خاصة به هي قواعد صوتية في المستوى الصوتي وقواعد صرفية في المستوى الصرفي، وهي قواعد تركيبيّة في مستوى الجملة»[1].

ومن هنا فإنّنا في هذا المبحث لسنا بصدد عرض أنماط الجمل وتصانيفها وعناصرها، والخلافات النّحوية التي دارت حولها، وإنّما ندرس أثر تراكيب هذه الجمل في معنى النّص الشعري اعتبارا من أنّ هذا النّص ماهو إلاّ مجموعة من الجمل المتماسكة والمركّبة تركيبا دلاليّا معيّنا، يتلقّاه القارئ وينتج منه معاني و دلالات.

ولقد اهتمّ التّراث النقدي والبلاغي واللّغوي بالتّركيب النّحوي للشّعر، فعبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) على سبيل المثال لا الحصر ركز على البنى النحوية التركيبيّة في مباحثه بشكل أكبر حتى وصل إلى مفهوم النّظم وربطه بمفهوم الأسلوب حيث يرى أنّ النظم «أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النّحو، وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نُهجت، فلا تزيغَ عنها وتحفظ الرسوم التي رُسمت لك فلا تُخلَّ بشيء منها»[2].

1- الأزهر الزناد: نسيج النّص (بحث ما يكون به الملفوظ نصّا)، المركز العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص:35.

2- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق، محمد رضوان الداية وفايز الداية، دار الفكر، دمشق، سورية ، ط1، 2007، ص:122.

ومن ثمّ فتركيب مفردات اللّغة وترتيبها يتألّف من العلاقات النّحوية (معاني النحو) كما يسمّيها الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز، وهذا الترتيب إنّما يقع بين معاني الألفاظ المفردة لا بين الألفاظ ذاتها حيث أنّها ليست ألفاظ مرصوفة لا يجمع بينها نظام، وإنّما هي مجموعة من العلاقات المترابطة فيما بيتها.

فعندما يستخدم الشاعر اللّغة، فإنّه يعمد إلى اختيار ألفاظ محدّدة ثم يؤلّف بينها في أشكال وأنماط تركيبيّة محكومة بقواعد خاصة، هذه التراكيب هي ما نسميه الجمل[1].

مفهوم الجملة:

ورد مصطلح الجملة في معاجم اللّغة العربية، ودلّ على الجمع والضمّ والإجمال، فقد جاء في مقاييس اللّغة لابن فارس: « أجملت الشّيء، وهذا جملة الشّيء، وأجملته: حصلته»[2]. وجاء في لسان العرب لابن منظور: « الجملة واحدة الجمل، والجملة جماعة الشيء، وأجمل الشيء جمعه عن تفرقه»[3]، وجاءت في القرآن الكريم بمعنى الجمع قال الله تعالى: ﴿ وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لَوْلَا نُزِّلَ عَلَيْهِ الْقُرْآنُ جُمْلَةً وَاحِدَةً كَذَلِكَ لِنُثَبِّتَ بِهِ فُؤَادَكَ وَرَتَّلْنَاهُ تَرْتِيلًا ﴾[4].

ومن ناحية التّأصيل والاصطلاح، فالنّحاة القدماء تناولوا عناصر الجملة ووظائفها النّحوية، وفطنوا إلى العلاقة بين أجزائها، ولم تكن الجملة عماد الدراسة عندهم، ولم يحدّدوا الصّور الشكلية للجملة العربية تحديدا دقيقا، فلم يستعمل سيبويه (ت180هـ) الجملة كمصطلح نحوي، وإنّما بمعناه اللّغوي[5] وقد تبين في كتابه أنّ الجملة المفيدة ما أفادت فائدة تامّة يحسن السّكوت عليها، وذكر أنّ كلّ جملة تشتمل على المسند والمسند إليه وهما العنصران الأساسيان في الجملة، وأنّهما « ما لا يغني واحد منهما عن الآخر ولا يجد المتكلّم منه

1- نصر حامد أبو زيد: مفهوم النّظم عند عبد القاهر الجرجاني(قراءة في ضوء الأسلوبيّة)، مجلّة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد 5، ديسمبر 1984، ص:15.

2- ابن فارس: مقاييس اللّغة، ج1، مادة (جمل)، ص:481.

3- ابن منظور: لسان العرب، مج2، مادة (جمل)، ص:209 .

5- سورة الفرقان: الآية: 32.

5- سيبويه: الكتاب، تحقيق عبد السّلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط3، 1988،ج1، ص:24.

بدّا»[1]. فسيبويه وإن لم يسمّ الجملة كان لديه التّصور الذّهني الخاص بالجملة وحقيقتها وصورها التركيبيّة.

ويعدّ الفرّاء (ت207هـ) من أقدم النّحاة الذين استعملوا مصطلح الجملة في كتابه معاني القرآن وأورد المبرّد (ت285هـ) في كتابه المقتضب كلاما للمازني (ت249هـ) يبيّن في سياقه أنّه استعمل هذا المصطلح ، وأشار إلى ركني الجملة الفعل والفاعل أو المبتدأ والخبر فقال: « الأفعال مع فاعليها جمل، وإنّما تكون الجمل صفات للنّكرة وحالات للمعرفة»[2]

ثم جاء ابن السرّاج (ت316هـ) واستعمل مصطلح الجملة والجمل في كتابه الأصول في النحو موضحا أنّ: « الجمل المفيدة على ضربين: إمّا فعل وفاعل، وإمّا مبتدأ وخبر»[3] وهو بذلك يحدّد عناصر الجملة.

وفي نهاية القرن الرابع الهجري شاع البحث في مصطلح الجملة على يد أبي علي الفارسي(ت377هـ) الذي يعدّ أوّل من أفرد بابا خاصا لدراسة الجملة بمعناها الاصطلاحي ورأى أنّها ثلاثة أنواع: اسمية، وفعلية، وظرفية.

وجاء تعريف الجملة في معجم مصطلحات النّحو على أنّها « ما تركّبَ من مسند ومسند إليه»[4].

وفي المعجم المفصّل جاءت الجملة بمعنى « كلام مفيد مستقل»[5]. ويرى إبراهيم أنيس أنّ « الجملة في أقصر صورها هي أقلّ قدر من الكلام، يفيد السامع معنى مستقلاّ بنفسه سواء تركّب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر»[6] .

1- المرجع السابق، ص: 23.

2- المبرّد أبو العباس: المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة،المجلس الأعلى للشّؤون الإسلامية، القاهرة، مصر، ط2، 1989 ،ج4، ص: 123.

3- ابن السرّاج: الأصول في النّحو، تحقيق عبد الحسني الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط3، 1996، ج1، ص:64.

4- الخليل بن أحمد: معجم مصطلحات النّحو، تحقيق جورج مونري، إصدارات لبنان، بيروت، لبنان، ط1 ، 1990، ص:179.

5- عزيزة فوال: المعجم المفصل في النّحو، دار بيروت، لبنان، دط، 1992،ج1، ص: 419 .

6- إبراهيم أنيس: من أسرار اللّغة العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط6، 1978، ص:278.

وخلاصة القول إنّ الجملة هي كلّ كلام أفاد فائدة تامّة يحسن سكوت المتكلّم عليها وهي وحدة الإبلاغ الأولى تتكوّن من عنصري الإسناد أساسا، هما المسند والمسند إليه.

أولا-الأساليب الإخباريّة بين سياقات التّوكيد والنّفي والإثبات:

سيحاول البحث في هذا المبحث الكشف عن نظام الجملة في ديوان ابن الحدّاد الأندلسي بتحديد أساليبها المختلفة، واعتماد دراسة الجملة أو التركيب من شأنه الكشف عن خصائص أسلوب ما[1]، وتتمثّل دراستنا في معالجة الجملة الخبرية بأنواعها المثبتة والمنفية، والمؤكدة.

الجملة الخبرية: الجملة الخبرية هي الوحدة اللّغوية المحتملة للتّصديق والتّكذيب في ذاتها بغض النّظر عن قائلها، فكلّ كلام يمكن أن يوصف بالصّدق أو الكذب، فهو خبر، فإذا كان الكلام صادقا لا يحتمل الكذب، أو كان كاذبا لا يحتمل الصّدق، أو كان يحتملهما معا فهو خبر كقولنا: (السماء فوقنا) و(شربت البحر) و(أسافر غدا) فكلّها جمل خبرية[2]، وهي عبارة عن بنية نحويّة تدلّ على معنى تام يتّسم بالصّدق أو الكذب، وقد يكون المعنى المحصّل إنشائيا والمعتمد في ذلك السياق[3]، وتنقسم هذه الجملة إلى فعلية واسمية.

من خلال العملية الإحصائية للجمل الخبريّة في ديوان الشاعر، والاقتصار على الجمل الخبريّة الخالية من النواسخ، ومن الجمل الشرطية، وجدنا أنّ الجمل الخبرية وردت متواترة (1228) مرّة بين جمل اسمية وفعلية، والجدول الآتي يوضح ذلك:

الجمل الخبرية	تواترها	نسبة تواترها
الفعلية الخبرية	693	% 56.43
الاسمية الخبرية	535	% 43.56
المجموع	1228	% 100

1- معمر حجيج: الأسلوب ومستويات تحليله، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باتنة، العدد7، ديسمبر 2002، ص 153 .

2- فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية تأليفها و أقسامها، دار الفكر، عمّان، الأردن، ط2 ،2007، ص: 170.

3- محمد كراكبي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتية تركيبية، دار هومة للطباعة، الجزائر، ط1، 2003، ص: 135، وينظر: صلاح الدين صالح حسانين : الدلالة والنحو، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2005 ، ص: 188.

يمكن القول إنّ الإثبات عند الشاعر ابن الحدّاد الأندلسي كان بالجملة الفعليّة أكثر من الجملة الاسمية، لأنّ الثابت الفعلي في أيّ نصّ من النّصوص له دلالة حركيّة متجدّدة، فالجملة الفعليّة هي التي يدلّ فيها المسند على التجدّد لأنّ الدّلالة على التّجديد تُستمدّ من الأفعال وحدها [1].

وإذا كان الثّابت الفعلي يمثّل الحركة والتّجدّد في أيّ نصّ فإنّ للثّابت الاسمي دلالة الثّبوت على نحو ما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني(ت471هـ) في قوله: « وبيانه أنّ موضوع الاسم على أن يثبتَ به المعنى للشّيء من غير أن يقتضي تجدّدهُ شيئا بعد شيء وأمّا الفعل فموضوعه على أن يقتضي تجدّد المعنى المثبت به شيئا بعد شيء»[2] والجدول الآتي يوضّح نسبة الجمل الخبرية بأجناسها الثلاثة المثبتة والمؤكدة والمنفيّة:

الجمل الخبرية	نوعها	تواترها	المجموع	نسبة تواترها
المثبتة	فعلية	564	945	%76.95
	اسمية	381		
المنفية	فعلية	80	141	% 11.48
	اسمية	61		
المؤكدة	فعلية	49	142	% 11.56
	اسمية	93		
المجموع		1228	1228	% 100

عند القراءة الأولى للجدول نلاحظ تفوّق نسبة الجملة المثبتة من مجموع الجمل الخبرية التي قاربت نسبة 79.34% وهي نسبة كبيرة وبفارق كبير على الجمل المؤكدة التي جاءت بعدها بنسبة 11.56 % وتأتي بعدها الجمل المنفية في المرتبة الثالثة بنسبة 11.48 % وسنحاول تقديم قراءة لكل جنس من أجناس الجملة الخبرية كلّ على حِدَة.

1- مهدي المخزومي: في النّحو العربي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، دت، ص:41.

2- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص:192 .

1-الجملة الخبرية المثبتة: لو نسائل المعاجم اللّغوية العربية عن كلمة الإثبات لوجدنا أنّها تدلّ على الثّبات والاستقرار وهو من « مصدر الفعل أثبت الشيء جعله ثابتا، أي دائما مستقرا وراسخا»[1]

وجاء في القرآن الكريم﴿ يُثَبِّتُ اللّهُ الَّذِينَ آمَنُواْ بِالْقَوْلِ الثَّابِتِ فِي الْحَيَاةِالدُّنْيَا وَفِي الآخِرَةِ وَيُضِلُّ اللّهُ الظَّالِمِينَ وَيَفْعَلُ اللّهُ مَا يَشَاء ﴾[2] أي يديمهم على القول الثابت، وفعل ثبت كلمة واحدة تدلّ على دوام الشيء، ويقال: « ثبت وثباتا، ورجل ثبت تثبيت»[3].

والإثبات من الناحية الاصطلاحية يأتي في مقابل النّفي، أو هو كلّ حالة تلحق الجمل والمعاني التامّة، وكلّ ما يلحقه يسمى مثبتا أي غير منفي[4]، فجملة (النجاة في الصدق) كلام مثبت، وجملة (لا ينفع الكذب) كلام منفي[5]، والجملة المثبتة هي التي تثبت فيها نسبة المسند إلى المسند إليه، ومن خلاله يصل الحكم إلى المتلقّي، حكم الخبر الذي يحمله، ويقسّم اللّغويون الجملة المثبتة إلى قسمين فعلية واسمية:

والجدول الآتي يعطي مسحا للجمل المثبتة الفعلية والاسمية التي استعملها الشاعر في ديوانه :

الجمل المثبتة	تواترها في الديوان	نسبة تواترها
الفعلية	564	% 59.68
الاسمية	381	% 40.31
المجموع	945	% 100

1- الخليل بن أحمد: معجم مصطلحات النّحو، ص:33.

2- سورة آبراهيم: الآية: 29.

3- أحمد بن فارس: مقاييس اللّغة، مادة (ثبت)، ص: 175 .

4- محمد سمير اللّبدي: معجم المصطلحات النّحويّة و الصرفيّة،مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1 ،1985،ص:37.

5- إميل بديع يعقوب: موسوعة النّحو والصرف، دار العلم الملايين، بيروت، لبنان، دط، 1986، ص:17.

يظهر بشكل لافت عند قراءة الجدول أنّ الجملة الفعليّة المثبتة تظهر كملمح بارز في ديوان الشاعر حيث بلغت نسبة 59.68 % من مجموع الجمل الخبرية المثبتة، وجاءت الجملة الفعليّة على أنماط مختلفة، فنصوص الشاعر تتوفّر على عدد كبير من الأشكال الفعلية، والأفعال بحكم توفّرها على عنصر الزّمن تُكسب النّص حركيّة وحيويّة بانتقال الأحداث بين الأزمنة المختلفة من ماض إلى حاضر إلى مستقبل على عكس النّصوص الشعريّة الغنيّة بالأشكال الاسمية التي توحي بدلالات السّكون، والاستقرار، والهدوء. وسنقدم بعض نماذجها من ديوان الشاعر.

لقد تنوعت الجملة الفعلية في ديوان ابن الحدّاد بين بسيطة ومركبة، وتوزعت بأنماط مختلفة، ومنها قول الشاعر: (الطويل)

وقد جَرَحَتْ عَيْنايَ صفحةَ خَدِّهِ على خَطإٍ فاخْتارَ قَتْلي على عَمْدِ [(1)]

الجملة الفعلية (جرحت) ماضية فاعلها (عيناي) والمفعول به (صفحة) جاء معرفا بالإضافة. ويقول أيضا: (البسيط)

يَقِلُّ أنْ يَطأَ العَيّوقُ أَخْمَصَهُ وكلُّ ملْكٍ على أَعْقابهِ يَطأُ [(2)]

(يطأ) جملة مضارعة، وجاء الفاعل (العيّوق) معرفا بالإضافة، والمفعول به (أخمصه) مضافا كذلك.

ويقول في موضع آخر: (الكامل)

قد عطّلَ الأزهارَ زاهرُ حُسْنِهِ لا الورْدُ ملتفتٌ ولا النِّسْرينُ[(3)]

ويقول في وصف نويرة: (الطويل)

تمنّى مدى قُرْطَيْهِ عَفْرٌ تَوالِعٌ* وتَهْوى ضِيا عَيْنَيْهِ عِينٌ* جَوازىء*[(4)]

1- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان: ص: 198 .

2- المصدر نفسه، ص: 114 .

3- المصدر نفسه، ص: 270 .

* عَفْر توالع: العَفْرة: بياض تعلوه حمرة والمقصود أعناق الظباء الطويلة، عين جوازئ: جمع جازية وهي من تكتفي بالرّطب عن الماء و المراد بها بقر الوحش، العِين: جمع عيناء والمراد الفتاة العيناء الواسعة العين.

4- المصدر نفسه، ص: 144 .

وفي نمط آخر يذكر فيه الفاعل والفعل يقول: (البسيط)

وأَبْدَعوا في صنيعِ الجُودِ وابْتدَعُوا فكلَّما سُئِلوا من مُعْوِزٍ سَلأُوا[1]

ويقول الشاعر: (الكامل)

وتقصَّدتْ* أرماحُهُم إنْ لم تكُنْ شَجرًا وشيكُ الموتِ منه يُجْتَنَى[2]

ويقول في موضع آخر حيث اعتمد نمطا جاء فيه الفعل والفاعل وجملة جار ومجرور، ويقول في مناسبة أخرى: (الكامل)

تتعاقبُ الأعْصَـــارُ فيه وجَوُّهُ أبدًا به آذارُ أو تشرينُ [3]

ويقول أيضا: (الكامل)

ملك القُلوبَ بسيرةٍ عُمــــرِيِّة* يَحْيا بها المفروضُ والمسنونُ [4]

ومن الأنماط المعتمدة للجملة الفعلية الحالية نقرأ الأبيات الآتية من قوله: (البسيط)

تَحيدُ عن أُفُقِكَ الأملاكُ مُجْفِلةً ولا تُحَوِّمُ حيثُ اللَّقْوَةُ* الحِدأُ*[5]

ويقول أيضا: (الطويل)

فَتَتْبَعُهُ الأنصارُ وهيَ خواسِرُ وتنقلبُ الأبصارُ وهيَ خواسئُ [6]

كما ترددت تراكيب الفعل المبني للمجهول مع نائب الفاعل عدة مرات في إطار استعماله الجملة الفعلية .

ومنه قول ابن الحدّاد : (الكامل)

1- المصدر السابق، ص: 130.

* تَقَصّدتْ الرماح: تكسّرت.

2- المصدر نفسه، ص: 282 .

3- المصدر نفسه، ص :271 .

* عُمَرية: المقصود بها سيرة الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه.

4- المصدر نفسه، ص :277 .

* اللّقْوة: الفرس أو العقاب السريعة، الحِدأ: جمع حِدَأة، وهو طائر من عائلة الجوارح.

5- المصدر نفسه، ص: 120 .

6- المصدر نفسه، ص: 149 .

* الجَوَى: الحُرقة وشدّة الوَجد.

سِرْبُ الجَوى* لا الجَوّ عُوِّدَ حُسْنُهُ   أن يرْتَعي حَبَّ القلوبِ ويَلْقُطا [1]

ويقول أيضا: (الكامل)

عُطِفَتْ حَناياهُ وضُمِّنَ بعضُها   بَعْضا وسِحْرٌ ذلك التَّضْمينُ [2]

وشكّلت الجملة الاسميّة نسبة 40.31 % من مجموع الجمل الخبريّة المثبتة في قصائد الشاعر، فهي أقلّ من الجملة الفعليّة المثبتة التي شكلت نسبة59.68% من مجموع الجمل الخبريّة المثبتة في الديوان .

واستعمل الشاعر الجملة الاسميّة المثبتة كذلك بأنماط مختلفة وسنقدّم منها من ديوان الشاعرهذه النّماذج التي تدلّ على مختلف أنماطها المستخدمة.

يقول الشاعر: (البسيط)

فالدَّهرُ ظلماءُ والمعصومُ نورُ هدًى   يُضِيءُ والشَّمسُ في أنوارِها تَضَأُ[3]

ويقول في الحكمة: (المجتث)

النـّاسُ مِـثْلُ حَبابٍ   والدّهرُ لُجَّـةُ مـاءِ[4]

ففي هذه النّماذج جاء المبتدأ معرفة، والخبر مفردا أو معرفا بالإضافة، واعتمد الشاعر نمطا آخر جاء فيه المبتدأ معرّفا بالإضافة، والخبر كذلك.

يقول ابن الحدّاد الأندلسي: (الطويل)

ولكنَّهُ الدّهرُ المناقضُ فِعْلُهُ   فَذُو الفَضْلِ مُنْحَطٌّ وذو النَّقْصِ نامئ[5]

ونجد أيضا في قوله: (الطويل)

1- المصدر السابق، ص: 232 .

2- المصدر نفسه، ص: 271.

3- المصدر نفسه، ص: 116 .

4- المصدر نفسه، ص: 153 .

5- المصدر نفسه، ص: 146 .

مَفيضُ الأيادِي فوقَ أَدْنىَ وأَرْفعَ وصَوْبُ الغَوادي* شاملُ الغَوْرِ والنَّجْدِ*(1)

ومن الأنماط المعتمدة جاء المبتدأ ضميرا منفصلا في قوله : (المتقارب)

هو البدْرُ والغصْنُ خدًّا وقدًّا كما أنَّهُ الظَّبْيُ لَحْظاً وجِيدا(2)

ويقول أيضا في مدح المعتصم: (المتقارب)

هُوَ جَنَّةُ الدُّنيا تَبَوّأَ نُزْلَـهاَ مَلِكٌ تَمَلَّكَهُ التُّقَى والدِّينُ (3)

كما جاء الخبر في نمط آخر ضميرا في قوله: (الكامل)

والماءُ أَنْتِ وما يَصِحُّ لقابِضٍ والنّارُ أنتِ وفي الحشا تَتَوقَّدُ (4)

ومن أنماط الجملة الاسمية في ديوان الشّاعر نجد الخبر مقدّما على المبتدأ في قوله :(السريع)

وفي الحشا نارٌ نُوَيْرِيّةٌ عُلِّقْتُها منذُ سُنَـيَّاتِ (5)

ويقول في موضع آخر: (البسيط)

فَخَلِّ ما قِيلَ عن كَعبٍ وعن هرمٍ فللأقاويلِ منهارٌ ومنهرأُ (6)

وجاء المبتدأ غير ظاهر في قوله: (الطويل)

جوادٌ لَوْ أنّ الجودَ بَارَى يَمينَهُ لكان قرارُ الحرْبِ في النَّاسِ سَرْمَدا

ذكيٌّ لو أن الشّمْسَ تَحْوي ذكاءَهُ لمَا وَجَدَ الظَّمآنُ للماءِ مَوْرِدا (7)

وجاء الخبر جملة فعلية، وجملة ظرفية، وجملة جار ومجرور في قوله: (المتقارب)

شقيقُكَ غُيِّبَ في لحـدِهِ وتُشْرِقُ يا بدرُ من بعدهِ (8)

وقوله أيضا: (الطويل)

---

* صَوبَ الغوادي: السّحابة الممطرة، النّجد: الطّريق المرتفع، وهو ماخالف الغَور.

1- المصدر السابق، ص: 200 .

2- المصدر نفسه، ص: 195 .

3- المصدر نفسه، ص: 275 .

4- المصدر نفسه، ص: 190 .

5- المصدر نفسه، ص: 160 .

6- المصدر نفسه، ص: 117 .

7- المصدر نفسه، ص: 192 .

8- المصدر نفسه، ص: 207 .

مَوائسُ قُضْبٍ* فوق كُثْبٍ* كأنَّما   تَحَّملَ نَعْمانٌ* بِهنّ وَعالِجُ*(1)

ويقول أيضا: (السريع)

وناظري مختلسٌ لَمْحَها   ولمحُها يُضْرِمُ لَوْعاتِي (2)

ويقول أيضا: (الكامل)

والسَّمْهَرِيّةُ كالنُّهودِ نَواهِدُ   والمَشْرَفِيَّةُ في الجفونِ جُفونُ (3)

1.1-الجملة الخبرية المنفية:

من النّاحية اللّغوية ورد تعريف النّفي من خلال الجذر (ن.ف.ى) الذي هو أصل يدلّ على تعرية الشّيء من الشيء وإبعاده منه (4).

والنّفي من النّاحية الاصطلاحية هو « سلب الحكم عن الشيء بأداة نافية مثل (ما) أو (لم) أو بفعل مثل ليس»(5).

ونستطيع القول إنّ النّفي هو الإنكار والجحود في مقابل الإثبات، فالكلام المنفي هو خلاف الكلام المثبت، أي كلام دخلت عليه احدى حروف النّفي أو أفعالها .

2.1-الجملة الخبرية المنفية في ديوان ابن الحدّاد:

بعد العمليّة الإحصائية للجمل الخبريّة تبيّن أنّ الجملة الخبرية المنفيّة جاءت في الترتيب الثالث بنسبة 11.48 % في مجموع الجمل الخبرية في الديوان، وسيوضح الجدول الآتي نسبة تواترها في الديوان:

* موائس قضب: المقصود فتيات مائسات مائلات، الكثب: ما اجتمع من الرمل واحدودب، نَعمان: جبل بقرب عرفة يسمى نعمان السّحاب، عالِج: رمال معروفة بالبادية.

1- المصدر السابق، ص: 174 .

2- المصدر نفسه، ص: 160 .

3- المصدر نفسه، ص: 266 .

4- أحمد بن فارس: مقاييس اللّغة، مادة (نفى)، ص:10.

5- الخليل بن أحمد: معجم مصطلحات النّحو، ص: 164.

الجمل المنفية	تواترها	نسبة تواترها
الفعلية	80	% 56.43
الاسمية	61	% 43.49
المجموع	141	% 100

من خلال قراءة سريعة للجدول نلاحظ تفاوت نسبة ورود الجملة المنفيّة بين فعلية واسمية، فقد بلغ تواتر الجملة الفعلية المنفية نحو (80) مرّة بنسبة 56.43 % من مجموع الجملة المنفيّة ، وجاءت الجمل الاسمية المنفيّة في (61) موضع بنسبة 43.49 % من مجموع الجمل المنفيّة في الديوان، والعملية الإحصائيّة تثبت كثرة النّفي باستعمال الجملة الفعليّة .

3.1-الجملة الفعلية المنفية:

تبرز الجملة الفعليّة المنفيّة كملمح أسلوبيّ بارز بتعدّد أدوات النّفي التي تمّ إحصاؤها وتسجيل نسبها المتفاوتة في الجدول الآتي:

أداة النفي	تواترها	نسبة تواترها
لا	33	% 41.25
ما	25	% 31.25
لم	20	% 25.00
لن	02	% 02.50
المجموع	80	% 100

في هذا الجدول التوضيحي يتبيّن لنا أنّ حرف النّفي (لا) يشكّل أكبر نسبة حضور في ديوان الشاعر من مجموع أدوات النّفي للجملة الفعليّة وذلك بنسبة 41.25 % .

وقد أفاد النّفي ولم يؤثّر على الجملة الفعلية، فجاء المضارع بعدها مرفوعا بالضمة الظاهرة أو المقدرة، أو بثبوت النون إذا كان في حالة الأفعال الخمسة، وسنقدم بعض نماذج النّفي التي وردت في ديوان الشاعر. يقول الشاعر ابن الحدّاد: (البسيط)

لا يَعْبأونَ* بمَكْرٍ في مُقَاوِمِهِم   وليس للأُسْدِ بالسِّيدانِ* مُعْتَبَأُ [1]

ينفي الشّاعر في صورة من صوره المدحية اللاّمبالاة بمكر الأعداء، إذ هم الأسود وأعداؤهم ذئاب ترتعد فرائصها خوفا من جيوشهم القويّة.

ويقول في مناسبة أخرى: (البسيط)

فالعَيْنُ دونَكَ لا تَحْلى بِلَذَّتِها   والدَّهْرُ بَعْدَكَ لا يَصْفُو تَكَدُّرُهُ [2]

في لحظة حنين لبلده ينفي الشّاعر أن تقرّ عينه لفراق المَريّة وينفي كذلك صفو الاغتراب عن موطنه الذي تشدّه إليه ذكريات عديدة وأحداث مختلفة مع أسرة المعتصم.

ووظّف أداة (لا) النافيّة التي تدخل على الأسماء والأفعال، وقد دلّت في هذا المثال على الحال واصفا حبائل الحبّ التي وقع في شراكها حيث لا نجاة له من ذلك فيقول: (مجزوء الوافر)

ولا أسْطيعُ سُلْواناً   فَقَدْ أَوْثَقْتِ أَشْراكي [3]

هذا وقد شكّل حرف(ما) نسبة 31.25 % من مجموع الجمل الفعلية المنفية، وأفاد النّفي ولم يؤثّر على الجملة الفعلية من حيث عملها، فالأداة كانت نافية مهملة، وجاء الفعل بعدها ماضيا دالاّ على الإخبار لازما، وتارة أخرى متعدّيا، وفي بعضها ناقصا، كما جاء في بعض الجمل الفعلية بعدها مضارعا .

يقول ابن الحدّاد: (الطويل)

وما أَخَّرَتْنِي عَنْ تَناهٍ* مَبادِئُ   ولا قَصَّرَتْ بي عن تَباهٍ مَناشِئُ*[4]

يعتدّ الشاعر في هذا البيت بنفسه وبأرومته، وينفي عن نفسه الأخطاء إذا ما تفاخر وتباهى بمبادئه وأصل نشأته.

---

* يعبأون: يبالون، السِّيدان: جمع السِيد : الذئب.

1- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص: 132 .

2- المصدر نفسه، ص: 210 .

3- المصدر نفسه، ص:241 .

* التّناهي: منتهى الأشياء وغاياتها، والمراد التباهي، مناشئ: جمع منشأ: موضع النشأة.

4- المصدر نفسه، ص:146 .

ويقول في موضع آخر: (الكامل)

والماءُ أنتِ وما يَصِحُّ لِقابضٍ والنَّارُ أنتِ وفي الحَشا تَتَوَقَّدُ [1]

جاء الفعل بعد النّفي مضارعا في هذه الصّورة الغزليّة التي يبالغ فيها كثيرا حين يصف محبوبته بالماء الذي لا يُقبض، وبالنّار التي تتوقّد في أحشائه . ويقول: (الطويل)

حليمٌ وقدْ خَفَّتْ حُلومٌ فلو سَرَى بِعُنْصُرِ نارٍ حِلْمُهُ ما تَصَعَّدا [2]

ينفي عن سيّده التّعب والإرهاق، فهو في نظره حليم ينفرد عن غيره من ملوك الطّوائف بعقل راجح نيّر يجلو به الدياجير عن الدّين والدّنيا .

وشكّل حرف النفي (لم) نسبة 25 % من مجموع أدوات النّفي في الديوان، وجاءت الجملة المنفيّة بأوجه مختلفة تراوح فيها الفعل بين اللاّزم والمتعدّي، وفاعله بين الظّاهر والضمير المستتر أو المتّصل، وعلامة الجزم ساكنة أحيانا، وأحيانا أخرى محذوفة حرف العلّة، ومحذوفة النون في حالة الأفعال الخمسة، ومن أمثلة ذلك يقول الشاعر: (الطويل)

كأنّكَ خِلْتَ الشّمسَ خُوداً فلمْ يَزَلْ يُقَنِّعُهَا بالنَّقْعِ منكَ لِثامُ [3]

في هذه الصّورة جعل من الفتاة شمسا تحتجب بقتام المعركة ولم يرق له أن جعل من الغبارحجابا لها.

وأداة (لم) نافية جازمة للمضارع وتقلب زمنه للماضي، وجاءت دلالة هذا النّفي مصاحبة لإثبات مدى تعلّق الشاعر بمن يحب في قوله: (مجزوء الوافر)

ولَمْ آتِ الكَنائسَ عَنْ هَـوىً فِيهِنّ لَوْلاكِ [4]

ويقول في موضع آخر: (الكامل)

1- المصدر السابق، ص: 190 .

2- المصدر نفسه، ص:191 .

3- المصدر نفسه، ص: 254 .

4- المصدر نفسه، ص: 241 .

لَكِنَّها عَمِيتْ ولمْ تَرَ رُشْدَهَا   ما كُلُّ مَنْ لَحَظَ الأُمورَ تَبَيَّنَا (1)

ينفي الشّاعر الرّشاد عن النّفوس؛ لأنّ العيون غافلة عن إبصار الحقيقة، وباستعماله هذا الحرف (لم) يتحوّل معنى الجملة من الإثبات إلى السّلب والنّقض.

ورد حرف النّفي (لن) مرّتين كما هو مبيّن في الجدول التّوضيحي، وبنسبة 02.50% من الجمل المنفيّة في الديوان، وكان دخوله على المضارع المنصوب دالاّ على النّفي كقول ابن الحدّاد الأندلسي نافيا حسن العزاء بعد مرور الوقت على الوفاة، وانشغال القوم بذكر محاسن الفقيدة فيقول: (الكامل)

لمْ يَذْكُروا إحْسانَهَا إلاّ نَسُوا   حُسْنَ العَزَاءِ وبَعْدَها لنْ يَحْسُنا (2)

وقد وظّف الحرف (لن) ليفيد النّفي والاستمرار، وجاء بعدها الفعل المضارع منصوبا بحذف النون لأنّه من الأفعال الخمسة.

وعلى شاكلتها ورد قول ابن الحدّاد نافيا أن تعرف الأندلس شعرا كشعره بقوله: (البسيط)

لم يأتِ قَبْلي ولنْ يَأْتِي بِها بَشَرٌ   وحُقَّ أنْ يَخْبأُوا عَنْهَا كَمَا خَبَأُوا (3)

فالشاعر يستعمل الحرف (لن) الذي يفيد النّفي التأبيدي.

4.1-الجمل الاسمية المنفية:

جاء ظهور الجمل الاسميّة المنفيّة في الديوان أقلّ من الجمل الفعلية المنفيّة حيث شكّلت نسبة 43.49 % من مجموع الجمل المنفيّة، واقتصرت على حروف النّفي التالية: (ما) النافية، و (لا) العاملة عمل ليس، و(لا) النّافية للجنس.

والجدول الآتي يوضح تواتر حروف نفي الجمل الاسمية في الديوان :

1- المصدر السابق، ص: 281 .

2- المصدر نفسه، ص: 282.

3- المصدر نفسه، ص: 137.

نسبة تواترها	تواترها	أداة النفي
%35.71	15	ما النافية
%33.33	14	لا العاملة عمل ليس
%30.95	13	لا النافية للجنس
%100	42	**المجموع**

يبيّن الجدول حروف نفي الجملة الاسميّة في ديوان الشاعر وتأتي الحروف متقاربة النسبة، حيث تتصدّر (ما) النّافية الحروف بنسبة 35.71 % من مجموع الجمل الاسميّة المنفيّة.

أ-(ما) النافية:

تدخل على الجملة الاسميّة، فتحولها من الإثبات إلى النّفي، ويصاحبها تغيير في الحركات الإعرابيّة فترفع الاسم بعدها وتنصب الخبر، وقد ألحقها أهل الحجاز وأهل تهامة على قول الكسائي (ت189هـ) بـ (ليس) في العمل[1].

وبلُغَتِهم نزل القرآن بقوله تعالى:﴿ مَا هَـذَا بَشَرًا إِنْ هَـذَا إِلاَّ مَلَكٌ كَرِيمٌ ﴾[2] وقوله تعالى: ﴿مَّا هُنَّ أُمَّهَاتِهِمْ ﴾[3]. وأما بنو تميم فقد عدّوا (ما) غير مختصة، وبذلك فهم يهملونها ولا عمل لها[4].

والشاعر ابن الحدّاد الأندلسي استعملها في نفي الجملة الاسمية، ومن أمثلة ذلك قوله في ممدوحه: (البسيط)

1- ابن يعيش: شرح المفصّل للزمخشري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 ،2001،ج1، ص:267،268. و ينظر: ابن هشام: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، منشورات المكتبة المصرية العصرية، صيدا، بيروت، ج1، ص274. والسيوطي: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق، أحمد شمس الدين دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،1998،ج1، ص:389 .

2- سورة يوسف: الآية: 31.

3- سورة المجادلة: الآية :02 .

4- سبويه: الكتاب، ج1، ص: 57. و ينظر: ابن يعيش: شرح المفصل للزمخشري، ج1 ، ص:269.

وما اخْتِبارٌ كأخْبارٍ وما مَلِكٌ إلاّ ابْنُ مَعْنٍ وذَرْ قَوْما وما ذَرَأُوا* [1]

من خلال ملازمته للمعتصم يفرّق بين رؤية العين للشيء والتأكّد منه، وبين السماع من خلال الكتب والأخبار، وفي الصورة تبرز أهمية المعرفة الناتجة عن التّجربة، كما يكشف الشاعر عن التلاعب بالألفاظ بين (أخبار واختبار) وبين (ذر) و(ذرأوا).

ويصف مجلس أنس وشراب فيقول: (المتقارب)

إذا وَرَدَ اللّحْظُ أثْناءَها فَما الوَهْمُ عَنْ وِرْدِها صادِرَا [2]

ينفي صدور الوهم عن ورد الخمر، ويأتي هذا وهو في سياق وصف شعاع الخمر فبمجرد النّظر إليها تتعلّق بها العيون ولم تعد تفارقها من شدة تألّقها ولمعانها، ونشير إلى أنّ الشّاعر قد استعمل بعض الجمل المنفيّة بـ (ما)، ولكن جاءت بعدها (إلاّ) فأكّدت انتقاض نفيها، وبالتّالي يبطل عملها، ووجب رفع خبرها، كما ورد في القرآن الكريم: ﴿وَمَا مُحَمَّدٌ إِلَّا رَسُولٌ قَدْ خَلَتْ مِن قَبْلِهِ الرُّسُلُ﴾[3]، فالجملة بعد دخول (إلاّ) عادت إلى الإثبات ولم تعد منفيّة، ومن ذلك قول الشاعر: (الطويل)

فأَلْقَيْتُ أَعْباءَ الزَّمانِ وأَهْلَهُ فَما أنا إلاّ بِالحَقائقِ عابِئُ [4]

فالشّاعر لم يعد مهتمّا بما يحيط به اجتماعيا، فقد ترك التزاماته بالدّولة جانبا، وجعل كلّ اهتماماته بالمعارف والشّعر والعلم، ولم تنف (ما) الإثبات في الشّطر الثاني، وجاء الخبر مرفوعا (عابئُ).

ب-(لا) العاملة عمل ليس:

هي من أقدم أدوات النّفي العربيّة، وقد أنكر كثير من النّحاة إعمال (لا) عمل ليس، وقال آخرون هو قليل خاص بلغة الحجاز و الغالب على خبرها أن يكون محذوفا، والصحيح

---

* ذرأوا: بذروا وانتجوا.

1- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص: 118.

2- المصدر نفسه: ص: 214 .

3- سورة آل عمران: الآية: 144.

4- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص: 147 .

أيضا يجوز ذكره[1]. اختلف النّحويّون في إعمال (لا) عمل (ليس) فذهب سيبويه إلى جواز إعمالها عمل (ليس) بشرط أن تعمل في النّكرات [2]. وذهب مذهب سيبويه الكثير من العلماء كالفرّاء، والمبرّد وابن السّراج، وأبو علي الفارسي، والرماني، والزمخشري، وابن يعيش، وأجاز طائفة من النّحويين إعمال (لا) عمل (ليس) في المعارف ومنهم ابن جنّى وابن الشّجري (ت546هـ). واستعملها الشاعر في نفي الجملة الاسمية في (14) مرّة بنسبة33.33 % من مجموع الجمل الاسمية المنفيّة.

ومن أمثلة ذلك يقول ابن الحدّاد في وصف احدى معارك سيّده المعتصم: (البسيط)

ولا عَوامِلُهُم غِيدًا* وقدْ وَمَقُو* ولا أَسِنَّتُها شَيْباً وقدْ حَنَأُوا* [3]

فلقد عشقت رماحهم، وليست حسناواتهم، وخفيت أسنّتها الشّديدة اللّمعان بدماء الأعادي، كما تُخضّب اللّحى بالحنّاء .

ويقول في الغزل: (الطويل)

وآمُلُ منْ دَمْعِي إلانَةَ قَلْبِهِ ولا أثرٌ لِلْغَيْثِ في الحَجَرِ الصَّلْدِ [4]

ينفي إثبات أثر المطر على الحجر الصلب الأملس، ويبدو أنّ مراد الشاعر أنّ محبوبته لم تتأثّر من دموعه التي تسيل على خدّه، فيلين قلبها، وترحم هجرانه ووحدتهالتي طالت طويلا وتراه يشبّه تعلّقه بها كالمصيبة التي ألمّت به، ويبقي يأمل أن يكون الفرج قريبا لهذا البلاء الذي يعيشه فيقول: (مجزوء الوافر)

وها أنا مْنكِ في بَلْوى ولا فــــــرجٌ لِبَلْــــواكِ[5]

1- فاضل صالح السامرائي: معاني النّحو، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ج1، ص:235،236.

2- سيبويه: الكتاب، ج2 ، ص: 296 .

* عواملهم: جمع عامل: صدر الرمح، الغِيد: جمع غيداء: الحسناء الطويلة، ومقوا: أحبّوا، حنأوا: خضّبوا لحاهم بالحنّاء.

3- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص: 131.

4- المصدر نفسه، ص: 199 .

5- المصدر نفسه، ص: 241.

فلا أمل له بالتخلّص من هذه المصيبة؛ لأنّها لازالت تعامله بالقساوة والهجر، واستعمل الشاعر (لا) النّافية العاملة عمل ليس من المعرفة في صورة يمدح بها المعتصم يقول فيها: (الكامل)

قدْ عَطَّلَ الأزْهارَ زاهِرُ حُسْنِهِ لا الوَرْدُ مُلْتَفِتٌ ولا النِّسْرينُ [1]

تظهر في الشّطر الثاني (لا) النّافية واسمها المعرفة المرفوع في صورة يمدح فيها سيّده المعتصم، ويصف قَصره من الداخل الذي يبدو خاليا من الأزهار الطبيعية، لكن حسنه يعوّض ذلك، ويسدّ ثغرات النّقص .

وفي نفس الموضوع يشبّه الشاعر صحن القصر الذي يتلألأ بالمرمر كخدود الحسان الجميلة يقول: (الكامل)

وكأنّ مُبْيَضَّ الخُدودِ وضاءَةً صَحْنٌ له، لا المَرْمَرُ المَسْنُونُ [2]

ج-(لا) النافية للجنس:

هي حرف يدخل على الجملة الاسميّة فيعمل فيها عمل (إنّ) من نصب المبتدأ ورفع الخبر، وتفيد نفي الحكم على جنس اسمها « يسمّيها النّحاة لا النافية على سبيل التنصيص أو على سبيل النّص؛ لأنّها تنفي الحكم عن جنس اسمها بغير احتمال لأكثر من معنى واحد، ويسمّونها لا النّافية للجنس على سبيل الاستغراق لأنّ نفيها يستغرق جنس اسمها كلّه »[3] وتدخل على الجملة الاسمية فتنفي علاقة الإسناد، وتحدث تأثيرا اعرابيا كالذي تحدثه (إنّ) فتنصب الاسم بعدها، وترفع الخبر بشروط وضعها النّحويّون[4].

وذهب سيبويه وأكثر البصريّين إلى أنّها لا تعمل إلاّ في حالة النّكرة، وإذا ما لاحظنا الجدول التّوضيحي نجد أنّها جاءت بنسبة 30.95 % من مجموع أدوات نفي الجملة الاسمية في الدّيوان.

1- المصدر السابق، ص: 270 .

2- المصدر نفسه، ص: 273 .

3- عبده الراجحي: التطبيق النّحوي، ص:163.

4- سيبويه: الكتاب، ج2، ص:275.

ومن أمثلة ذلك يقول الشاعر في قصيدة مدحية : (الطويل)

يُجاهِدُ في ذاتِ النَّدى بَيْتُ مَالِها ولا جيشَ إلاّ منْ أَكُفِّ عُفَاتِها [1]

يشبه بيت مال المعتصم بالمعارك الدّائمة، وتهدف هذه الحروب بإغداق المال على أهل المعروف الذين أصبحوا يشكّلون جيشا كثير العدد، ويوفّق الشّاعر حين يجعل من بيت المال إنسانا مكافحا، وتظهر (لا) النّافية للجنس في الشّطر الثاني واسمها نكرة منصوب.

وقال في محبوبته نويرة: (الوافر)

نُوَيْرةُ، بِي نويرةُ لا سِواهَا ولاشَكّ فقدْ وَضَحَ اليَقينُ [2]

في هذه الصورة يؤكّد الشاعر أنّ محبوبته (نويرة) لا سواها، وممّا زاد في جمال البيت الطباق بين الشكّ واليقين، ونشير هنا إلى أنّ اسم (لا) النافية للجنس جاء محذوفا في الشّطر الأوّل، وعلى شاكلة صور الغزل يقول: (الطويل)

لقدْ سَامَنِي هُوناً وخَسْفاً هَواكُمُ ولا غَرْوَ عِزُّ الصَّبِّ أنْ يَتَعَبّدَا [3]

فيقرّ بذلّ هواها ومشقّته، فينفي العجب من قراره إلى مذهب التنسّك والزّهد في الحبّ الذي يسبب له المهانة والذلّ، وربّما يجد في ذلك العزّ والكرامة، يستعمل ذلك في مطابقة لطيفة بين (الهون) و(العزّ) ويستعمل حرف هذا النّفي عند هجائه للمعتصم في قوله: (الكامل)

لوْ قدْ مَضَى لكَ عُمْرُ نوحٍ عنْدَهُ لا فَرْقَ بينَك والبعيدِ النَّازِحِ [4]

إشارة واضحة إلى قلّة جود المعتصم سيّد المريّة ويستعمل (لا) النافية للجنس في نفي الفرق بين من يقيم في بلاط المعتصم وبين البعيد النّازح .

2-الجملة الخبرية المؤكدة:

التّوكيد من النّاحيّة اللّغويّة هو مصدر لفعل (وَكَدَ) ومن وكد السّرج بمعنى شدّه[5] وجاء في معجم لسان العرب « ...و توكّد الأمر و تأكّد، و يقال وكّدت اليمين ، وإذا عقدت

1- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص: 165 .

2- المصدر نفسه، ص: 264 .

3- المصدر نفسه، ص: 191 .

4- المصدر نفسه، ص: 184 .

5- الخليل بن أحمد: معجم مصطلحات النّحو، ص: 164 .

فأكّد، وإذا حلفت فوكّد، والتوكيد دخل في الكلام لإخراج الشك... »[1] ويقال: وكّدت اليمين إشارة إلى قوله تعالى: ﴿وَلَا تَنقُضُوا الْأَيْمَانَ بَعْدَ تَوْكِيدِهَا﴾[2] .

ومن الناحية الاصطلاحية الجملة المؤكدة هي من دخلت عليها أداة التوكيد سواء اسمية كانت أم فعلية، والمراد تأكيد علاقة الإسناد بحسب أغراض الكلام، وأسفرت عملية إحصاء الجمل المؤكّدة في ديوان ابن الحدّاد الأندلسي على البيانات التاليّة التي يوضّحها الجدول الآتي:

الجملة المؤكدة	تواترها	نسبة تواترها
الجمل الاسمية	93	% 65.49
الجمل الفعلية	49	% 34.50
المجموع	142	% 100

من خلال قراءة الجدول التّوضيحي يظهر لنا تفوّق الجمل الاسمية المؤكّدة بمختلف أدوات التّوكيد بنسبة 65.49 % وجاءت بعدها الجملة الفعليّة المؤكّدة بنسبة 34.50 % ويبرز ثراء الديوان بمؤكّدات الجملة الاسميّة كملمح أسلوبي لافت، ولاسيما الحضور الكثيف لأداتي التّوكيد (إنّ، كأنّ) واقتصر التّوكيد في الجملة الفعليّة على الأداة (قد) بصفة لافتة ، وسنتكلّم عن مؤكّدات الجملة الاسمية بالتّفصيل .

1.2-مؤكدات الجملة الاسمية:

أداة التوكيد	تواترها	نسبة تواترها
(إنّ، أنّ)	50	%53.76
كأنّ	35	%37.63
التأكيد بالقصر	06	%06.45
التأكيد بالقسم	01	%01.07
إنّ+اللام المزحلقة	01	%01.07
المجموع	93	% 100

1- ابن منظور: لسان العرب، مج9، مادة (وكد)، ص: 387.

2- سورة النّحل: الآية: 91 .

لقد أثبت العمل الإحصائي الحضور اللافت للمؤكّد (إنّ، أنّ) واحتلاله الصدارة في توكيد الجملة الاسميّة التي تنوّعت تراكيبها وصورها، فجاءت الجملة المؤكّدة بـ (إنّ) مع اسمها وخبرها، وجاء اسمها ظاهرا، أو ضميرا متّصلا، كما جاء خبرها اسما مفردا، وجملة فعليّة، وشبه جملة.

ومن نماذج ذلك يقول الشاعر: (الطويل)

وما كَيَمِينَيْهِ الفُراتُ ودِجْلةٌ* وإنْ حَكَمُوا أَنّ المَرِيَّة بَغْدانُ* [1]

يبالغ الشاعر حين يجعل راحتي المعتصم أكثر إغداقا من نهري دجلة والفرات، ويؤكّد بالأداة (أنّ) شَبَهَ المريّةِ حاضرة المعتصم بن صمادح ببغداد الشرق .

وقال مغريّا سيّده في فقد والدته: (الكامل)

فَلَئِنْ صَبَرْتَ فإنَّ فَضْلَكَ باهِرٌ ولئنْ حَزِنْتَ فَحُكْمُهُ أنْ تَحْزَنَا [2]

يذكّر الشاعر ويؤكّد للمفجوع فضائل الصّبر في مثل هذه المواقف التي يتعرض لها الإنسان في حياته. ويقول الشاعر في باب الحكم: (الكامل)

ولكلِّ شيءٍ آفةٌ موجودةٌ إنّ السِّراج على سَنَاهُ يدخّنُ [3]

ما يفهم من النّص أنّه يدعو إلى معاملة النّاس بالمودّة، حتى وإن عُومل بغيرها، لأنّ العيوب لا يعدم منها أحد والكمال لا يكون إلاّ لربّ العالمين، ويؤكّد أنّ السِّراج نفسه يفسد نوره بدخانه، ويستعمل اسم أنّ كضمير متّصل في هذا البيت الشعري الذي يتغزّل فيه بمحبوبته عندما يقول في بيت آخر: (الطويل)

وإنِّيَ في رَيّاكَ واجِدُ ريحِهِمْ فَرَوْحُ الهَوَى بَيْنَ الجوانحِ ناشِئ [4]

---

* الفُراتُ و دِجْلة: نهران بالعراق، بغدان: المراد بها بغداد عاصمة الخلافة العباسية، وهي مدينة عراقية.

1- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص: 262 .

2- المصدر نفسه، ص: 284 .

3- المصدر نفسه، ص: 259 .

4- المصدر نفسه، ص: 140 .

ويؤكّد إيجاده لريح محبوبته الذي يعمّ جوانحه ويتجدّد ولا يفارقه أبدا ، وعلى شاكلته ذكر أوصاف من يحبّ، فتراه يؤكّد جمال أوصافها مثل ما تداولها من سبقه من شعراء الأندلس والمشرق معا فيقول: (المتقارب)

هُوَ البَدرُ والغصْنُ خَدًّا وقَدًّا كَمَا أنّهُ الظّبْيُ لحْظًا وجِيدَا [1]

الكثير من الاستعارات تشكّل صورة هذا البيت، فيشبه وجهها بالبدر في إشراقه وتلألئه، وعينيها بعيني الغزال الأدعج في سعتهما، وقدّها بغصن بانٍ في انعطافه وتأوّده وجيدها بجيد الظّبي في حسن طوله.

أ–الجملة الاسميّة المؤكّدة بـ (كأنّ):

جاءت الجمل الاسميّة المؤكّدة بالأداة (كأنّ) العاملة عمل (إنّ) والتي تفيد التّشبيه غالبا بعد أداتي التّوكيد (إنّ، أنّ) بنسبة 37.63 % واستعملها الشاعر بأشكال متنوعة، فجاء اسمها ضميرا متّصلا في أغلب الحالات، ومن نماذجها يقول الشاعر في صورة فنيّة يستظهر فيها التّاريخ وبعض رموزه: (البسيط)

كأَنَّ قَلْبِي سُليمانُ وهُدْهُدهُ لَحْظي وبِلْقيسُ لُبْنَي والهَوى النَّبَأُ [2]

يشبّه الشاعر حالته العاطفيّة التي يعيشها، فكما فقد سليمان هدهده، فقد قلبه نويرة ولم يعد يراها، وكما أنّ سليمان زوّج بلقيس أحد ملوك اليمن[3] فإنّ أحد القساوسة سوف يزوّجه لبنى (نويرة). ويقول في سيده المعتصم: (الطويل)

كأنّ يدَ المَلْكِ ابْنِ مَعْنٍ مُحمّدٍ تُفَجِّرُهُ مِنْ مَنْبَعِ الجودِ والرِّفْدِ* [4]

يرى ممدوحه أكثر عطاء من ذلك النّهر الفياض، والمبالغة هنا واضحة كل الوضوح وأفادت (كأنّ) التّوكيد والتّشبيه الذي شبّه به يد الملك بالنّهر المعطاء.

1– المصدر السابق، ص: 195 .

2– المصدر نفسه، ص: 109 .

3– ابن كثير عماد الدين أبي الفداء اسماعيل: قصص الأنبياء، تحقيق عبد الحي الفرماوي، مؤسسة النور للنشر، المنصورة، مصر، ط5، 1997، ص:619.

* الرِّفد: العطاء و الصّلة.

4– ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص: 199 .

وفي باب الحماسة يقول في المقتدر بن هود: (الطويل)

كأنّكَ لا تَرْضَى البَسيطةَ منـــزلاً إذا لمْ يُطَنِّبْهُ عليكَ قَتامُ

كأنّكَ خِلْتَ الشمسَ خوداً فلم يزلْ يُقَنِّعُها بالنَّقْعِ منكَ لِثامُ (1)

يخاطب الشاعر سيّده المقتدر. ويقول له: إذا رضيت الأرض مسكنا لك فإنّ إقامتك ستكون ساحة الوغى.

ب-الجملة الاسمية المؤكدة بالقصر:

القصر في اللّغة العربية يعني الحبس كما جاء في لسان العرب لابن منظور « من معنى القصر الحَبْس»(2)

وفي الاصطلاح هو تخصيص شيء بشيء مخصوص، والشيء الأوّل هو المقصور، والشيء الثاني هو المقصور عليه، والطريق المخصوص هو أدوات القصر، والمراد بتخصيص الشييء بالشيء إثبات أحدهما للآخر ونفيه عن غيره، وبهذا تكون جملة القصر في قوة جملتين، ويكون القصر طريقا من طرق الإيجاز، ومن أغراض القصر أنّه يقصد به تمكين الكلام وتقريره في الذّهن لدفع ما فيه من إنكار وشكّ، وللقصر أدوات منها العطف بـ لا، وبل، لكنّ، والنفي ، والاستثناء، وإنّما ...(3) .

والشاعر ابن الحدّاد استعمل التّوكيد بالقصر في (06) مناسبات واقتصر على أسلوب القصر بالنّفي والاستثناء ومن صوره في شعره يقول: (الطويل)

وما الدَّهْرُ إلاَّ ليلةٌ مُدْلَهِمَّة* وكَوْنُ ابْنِ مَعْنٍ صُبْحُها المُتَبالجُ* (4)

في صورة مدحيّة يؤكّد الشاعر ضياء وإشراق ممدوحه المعتصم الذي جعل منه الصبح المتنفّس للّيلة المظلمة الحالكة مستعملا في ذلك وحدتي القصر (ما ...إلا) ونلاحظ أنّ

1- المصدر السابق، ص: 254 .

2- ابن منظور: لسان العرب، مج7، مادة (قصر)، ص:381.

3- عبد المتعال الصعيدي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح، مكتبة ومطبعة محمّد علي صبيح ، القاهرة، مصر، ط8، دت،ج2، ص: 3،4،5.

* مُدلَهِمّة: مظلمة، المتبالج: المتبلِّج المُضيئ المشرق.

4- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان: ص: 175.

القصر حدث بين المتلازمين المسند إليه (الدهر) والمسند (اللّيلة) وهو قصر موصوف على صفة، ويقول في موضع آخر: (الطويل)

يجاهدُ في ذاتِ النَّدَى بَيتُ مالِهاَ ولا جَيْشَ إلاّ مِنْ أكُفِّ عُفاتِهَا [1]

يستعمل الشاعر في الشّطر الثاني وحدتي القصر (لا ... إلاّ) وهو أسلوب النّفي والاستثناء، والجملة مؤكّدة بالقصر، وهو من قصر الصفة على الموصوف، ويلاحظ أنّ الخبر محذوف تقديره (كثير) و(لا) هنا نافية للجنس عاملة عمل (إنّ).

ج-التوكيد بالقسم:

يعدّ القسم وسيلة من وسائل توكيد الخبر، يؤكّد ذلك سيبويه بقوله: « اعلم أنّ القسم توكيد لكلامك »[2] والقسم ضرب من الخبر يذكر ليؤكّد به خبر آخر، والغرض منه توكيد الكلام وتقويته[3] ونسبة وروده في الدّيوان كانت ضئيلة جدّا مقارنة بأدوات التّوكيد الأخرى.

والأسلوب الوحيد الذي عثرنا عليه هو ما يقول فيه الشاعر: (السريع)

أَتْرُكُ مَنْ أَهْوَى وأَمْضِي كَذاَ واللهِ ما أَمْضِي وقَلْبي مَعِي [4]

وهناك صورة أخرى ارتبط فيها الخبر باللام المزحلقة التي أصلها لام الابتداء، وورد هذا الأسلوب في مناسبة واحدة كذلك بنسبة 1.07 % من مجموع الجمل المؤكّدة، وجاء فيها الخبر إنكاريا لوجود مؤكّدين وهما (أنّ، اللام) واسمها جاء ضميرا متّصلا للمفرد المتكلّم كما في قوله: (الطويل)

وأَقْسَمَ بالإنجيلِ إنّي لَمائِنٌ * وناهِيكَ دَمْعِي مِنْ مُحِقٍّ مُحَنّثِ * [5]

وهي صورة حجاجيّة حول قَسم نويرة بإنجيلها بأنّه كاذب في حبّها، ونست أنّ إذراء الدموع خير شاهد على خالص حبّه لها .

1- المصدر السابق، ص: 165.

2 - سيبويه: الكتاب، ج3، ص:104.

3- فاضل صالح السامرائي: معاني النّحو، ج4، ص: 135.

4- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص: 236 .

* المائن: الكاذب، المُحَنّث: من مالَ من باطل إلى حقّ.

5- المصدر نفسه، ص: 170 .

2.2-الجملة الفعلية المؤكدة:

بعد العمليّة الإحصائيّة للجمل الفعليّة المؤكّدة تبيّن أنّ نسبة ورودها في الدّيوان كان أقلّ من الجمل الاسميّة المؤكّدة وقدّرت نسبتها بـ 34.50 % من مجموع الجمل المؤكّدة ووجدنا أنّ الجملة الفعليّة الماضية المؤكّدة بـ (قد) في معظم صورها، وتباينت معانيها بين التّحقيق والتّقليل والتّكثير وتقريب الماضي من الحال.

كما كشف الإحصاء كذلك عن توكيد الجملة المضارعة بأداتي (السين، وسوف) في حالتين فقط، والجدولان الآتيان يوّضحان ذلك.

مؤكدات الجمل الماضية	تواترها	نسبة تواترها
قد	46	% 97.87
لقد	1	% 2.13
المجموع	47	% 100

مؤكدات الجمل المضارعة	تواترها	نسبة تواترها
السين	1	% 50
سوف	1	% 50
المجموع	2	% 100

ومن نماذج الجملة الفعليّة الماضية المؤكّدة يقول الشاعر: (البسيط)

وقد هَوَتْ بِهَوى نَفْسِي مَهَا سَبَإٍ   فهلْ دَرَتْ مُضَرٌ مَنْ تَيَّمَتْ سَبَأُ [1]

وهنا الجملة الفعليّة الخبريّة المؤكّدة بـ (قد) ذات الفعل الماضي اللاّزم المقيّد بالجار والمجرور توكيدا استحسانيّا في الزّمن الماضي القريب، وحرف التّوكيد (قد) دلّ هنا على التّحقيق وحصول الحكم بعده.

1- المصدر السابق، ص: 109 .

ومن أمثلة ذلك قوله أيضا: (الطويل)

فقدْ عَبِقَتْ ريحُ النُّعامَى * كأنَّمَا سَلامُ سُلَيْمَى راحَ في نَفَحاتِهَا [1]

ويقول أيضا في قطعة غزلية: (الطويل)

وقَدْ جَرحَتْ عيناكِ صَفْحةَ خدِّهِ على خطإٍ فاخْتارَ قَتْلِي علَى عَمْدِ [2]

وله أيضا في مذهب الغزل: (الطويل)

لقدْ سامَنِي هُوناً وخَسَفًا هَواكُمُ ولا غَرْوَ عِزُّ الصَّبِّ أنْ يَتَعَبّدَا [3]

تفيد (لقد) في هذا البيت ما تفيده (إنّ) واللام في الجملة الاسمية من زيادة التّأكيد، وجيء بها في هذا البيت لإظهار حقيقته وتوكيد صبابة العاشق المشتاق الذي أذلّه الهوى وكلّفه عناء كثيرا، ونقرأ قوله: (الطويل)

إلىَ الموتِ رُجْعَى بعدَ حينٍ فَإنْ أَمُتْ فقدْ خُلِّدَتْ خُلْدَ الزَّمانِ مَناقِبِي[4]

الجملة فعلية خبرية مؤكدة بـ (قد) وفعلها ماض مبني للمجهول، وهي مؤكّدة توكيدا استحسانيّا لإقناع الشاعر نفسه بأنّ مناقبه وأفعاله الكريمة وإبداعاته الفنيّة من أدب وشعر وكلّ ابداعاته ستخلدها صفحات التاريخ.

3.2-الجملة المضارعة المؤكدة: يقول الشاعر: (البسيط)

أمَّا الّذي بي فإنّي لا أُسَمِّيهِ لكنْ سأُلْقي رُموزًا جَمّةً فيِهِ [5]

السين في الشطر الثاني من البيت الشعري دالة على المستقبل.

ويقول الشاعر: (البسيط)

* ريح النّعامى: ريح الجنوب وهي أبَلُّ الرّياح وأطيبها.

1- المصدر السابق، ص: 162 .

2- المصدر نفسه، ص: 198 .

3- المصدر نفسه، ص: 191 .

4- المصدر نفسه، ص: 154 .

5- المصدر نفسه، ص: 309 .

هاجُوا ظُباكَ* التّي بالسِّلمِ قدْ هَجِئَتْ   فسَوفَ يَسْكُنُ مِنْها الظِّمْءُ والهَجأُ* [1]

3-الجملة الشرطية:

من دلائل كلمة الشّرط في معاجم اللّغة العربية «الشَّرْطُ إلزام الشيء والتزامه في البيع ونحوه، والشَّرَط بالتحريك العلامة»[2] والأمارة، قال الله تعالى: ﴿فَقَدْ جَاء أَشْرَاطُهَا﴾[3] فالشّرط هنا بمعنى العلامة، فكأنّ وجود الشّرط علامة على وجود جوابه، ويقصد بالشّرط « أن يقع الشيء لوقوع غيره، أي يتوقّف الثاني على الأّول، فإذا وقع الأوّل وقع الثاني»[4]. نحو قوله تعالى:﴿ وَإِن تُؤْمِنُوا وَتَتَّقُوا يُؤْتِكُمْ أُجُورَكُمْ وَلَا يَسْأَلْكُمْ أَمْوَالَكُمْ﴾ [5].

ويعرف الشرط بأنه « الشرط جملة مركبّة تتألّف تركيبيّا من ثلاثة عناصر، وهي أداة الشّرط، وجملة الشّرط، وجملة جواب الشّرط »[6]. ولجملة الشّرط نظام خاص حيث تصّدر بأداة الشّرط وتليها عبارة الشّرط ثم عبارة جواب الشّرط نحو قوله تعالى:﴿إِن تَسْتَفْتِحُواْ فَقَدْ جَاءكُمُ الْفَتْحُ وَإِن تَنتَهُواْ فَهُوَ خَيْرٌ لَّكُمْ وَإِن تَعُودُواْ نَعُدْ﴾[7] وقوله تعالى:﴿وَمَا تَفْعَلُواْ مِنْ خَيْرٍ يَعْلَمْهُ اللّهُ وَتَزَوَّدُواْ فَإِنَّ خَيْرَ الزَّادِ التَّقْوَى وَاتَّقُونِ يَا أُوْلِي الأَلْبَابِ﴾[8] .

وأدوات الشّرط تفيد العلاقة بين المركّبين؛ جملة الشّرط وجملة جوابه، وتكون في صدر الجملة غالبا وتسمّى أداة الشّرط، وأفرد تمام حسان لأسلوب الشّرط مبحثا خاصّا

* الهَجَأ: الجوع، ظُبات: جمع ظُبَة: حدّ السّيف.

1- المصدر السابق، ص: 125 .

2- ابن منظور: لسان العرب، مج5، مادة (شرط)، ص:79.

3- سورة محمد: الآية: 19.

4- فاضل صالح السامرائي: معاني النّحو، ج4، ص:47.

5- سورة محمد: الآية:37.

6- أبو أوس إبراهيم الشّمسان: الجملة الشرطية عند النّحاة العرب، مطابع الدجوري، القاهرة ، مصر، ط1، 1981، ص 82.

7- سورة الأنفال: الآية :19 .

8- سورة البقرة: الآية: 196.

مستقلاّ عن التّراكيب الخبريّة والانشائيّة حينما كان يتكلّم عن معاني الجمل[1]، والشّرط أسلوب لغوي ينشأ من ثلاثة عناصر وهي وحدة الشّرط (حرف أو اسم)، وجملة الشّرط وجواب الشرط، وبالرّجوع إلى ديوان ابن الحدّاد الأندلسي نجد أنّ الجمل الشّرطية شكّلت ملمحا أسلوبيا ظاهرا في شعره، وأسفرت العمليّة الإحصائية لأساليب الشّرط في ديوانه على المعطيات الآتيّة التي يوضّحها الجدول الآتي:

أداة الشرط	تواتره	نسبة تواتره
إذا	30	%30.92
لو	24	%24.74
إنْ	20	%20.61
لولا	06	%06.18
منْ	05	%05.15
مهْما	05	%05.15
لئن	03	%03.09
كلّما	02	%02.06
كما	01	%01.03
متى	01	%01.03
المجموع	97	%100

نلاحظ من خلال الجدول تواتر الجملة الشّرطية بنحو (97) مرّة بأساليب شرطيّة مختلفة وبأدوات الشّرط المختلفة بين الاسميّة والحرفيّة، وكان النّصيب الأوفر للأدوات (إذا ، لو، إن) وأما بقيّة الأدوات الأخرى المستعملة (لولا، من، مهما، لئن، كلما، كما، متى) فقد وردت بنسب متفاوتة كما يظهرها الجدول.

أ-الجملة الشرطية التي تعتمد على (إذا):

ولقد شكّلت الجمل الشرطيّة التي تعتمد على الأداة (إذا) النسبة الأكبر في الديوان من مجموع الجمل الشرطيّة حيث تواترت (30) مرّة بنسبة 30.92 % من مجموع الجمل الشّرطيّة وجاءت بأشكال مختلفة ومنها ما نقدّمه كنماذج من شعره. يقول الشاعر: (الوافر)

1- تمام حسان: الخلاصة النّحوية، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص:137.

إذا فوّقتُ* في الأبطالِ سَهْماً   فما تُغْنِي الدّروعُ السّابِغاتُ* (1)

الجملة الشّرطية مرتّبة ترتيبا عاديا، أداة الشرط (إذا) وعبارة الشرط (فوّقت في الأبطال سهما) ماض متعدّ، وعبارة الجواب (فما تغني الدروع) مضارع منفيّ، وهي أفعال مختلفة من حيث الزمن، ويقول في موضع آخر: (البسيط)

إذا جَلا النَّصْرَ مِنْ خِرْصانِهِ*   وَضَحٌ عَلا الغزالةَ* مِنْ قَسْطالِهِ* صَدَأُ (2)

ويقول أيضا: (البسيط)

إذا تَجَلَّى إلى أَبْصارِهِمْ صَعِقُوا*   وإنْ تَغَلْغَلَ في أفْكارِهِمْ هَمَأُوا* (3)

في البيت الشّعري جملتان شرطيّتان من باب عطف الشّرط على الشّرط، فكان الأوّل بالأداة (إذا) المتضمّنة معنى الشّرط والدّالة على اليقين، والثّاني بالأداة (إنْ) والعلاقة بينهما علاقة قطع وجزم، عن وصف حالة ظهور المعتصم أمام أعدائه من ملوك الطوائف، وكيف يخرّ له الأعداء، ويغشي عليهم بصوته المخيف.

وهنا إحالة دينية يتّكأ عليها الشاعر في نسيج نصّه متمثلة في قوله تعالى: ﴿وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَصَعِقَ مَن فِي السَّمَاوَاتِ وَمَن فِي الْأَرْضِ إِلَّا مَن شَاء اللَّهُ ثُمَّ نُفِخَ فِيهِ أُخْرَى فَإِذَا هُم قِيَامٌ يَنظُرُونَ ﴾(4)

ويقول الشاعر ابن الحدّاد الأندلسي: (الطويل)

إذا خِيفَ أنْ تشتدَّ شَوكةُ مارِقٍ   فلا رَأْيَ إلاّ ما رأَى السَّيْفُ والرُّمْحُ (5)

الجملة الشّرطية ذات ترتيب عادي (أداة، جملة شرطية، جملة جواب) إلاّ أنّ العبارتين مختلفتان من حيث الدّلالة الزمنيّة ، فعبارة الجواب اسميّة منفيّة بلا النّافية للجنس. (الكامل)

* الفَوق: موضع الوتر من السّهم، الدروع السّابغات: التّامة الطّويلة.

1- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص: 155 .

* الخِرصان: جمع الخِرص: الرّمح، الغزالة: الشّمس، القِسطال: الغُبار السّاطع.

2- المصدر نفسه، ص :134 .

* صَعِقوا: خرّوا ميّتين، هَمَأوا: همأ الثّوب إذا بلى.

3- المصدر نفسه، ص: 110.

4- سورة الزّمر : الآية: 65 .

5- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص: 179.

فإذا رَمقْتِ فَوَحْيُ حُبُّكِ مُنْزَلٌ   وإذا نَطَقْتِ فإنَّهُ تَلْقِينُ [1]

في البيت جملتان شرطيّتان، الأولى في الشّطر الأول، والثّانية في الشّطر الثاني، ورغم مبالغة الشاعر في وصف محبوبته، فإنّه يعدّ من أجمل ما قال في شعر الغزل.

ب-الجملة الشرطية التي تعتمد على (لو):

يتشكّل هذا النّوع من الجمل الشّرطية بنسبة 24.74 % من مجموع الجمل الشرطيّة، وتواترت وفق ما سنعرضه من نماذج التي كانت أغلبها عبارة الشّرط فعلها ماض، وعبارة الجواب أيضا فعلها ماض. يقول الشاعر: (الكامل)

لَوْ أبْصَرَتْهُ الفُرْسُ قَدَّسَ نـــورَهُ   كِسْرَى* وأَخْبَتْ نارَها شيرينُ*

أَوْ لَوْ بَدَا للرُّومِ مَعْجَزُ صُنْـعِهِ   أبْدَى السُّجُودَ إليها قُسْطَنْطِينُ*[2]

ويقول أيضا: (الطويل)

جَوادٌ لَوْ أنّ الجودَ بارى يَمـــينَهُ   لكانَ قرارُ الحربِ في النَّاسِ سَرْمَدَا

ذكِيٌّ لو أنّ الشَّمسَ تَحْوي ذَكاءَهُ   لما وَجدَ الضَّمْآنُ للماءِ مَوِرِدَا

ولَوْ في الحِدادِ البِيضِ*حِدَّةُ ذِهْنِهِ   لَمَا صاغَ داوُدُ الدِّلاصَ المُسرَّدَا* [3]

معان كثيرة أسبغها الشّاعر على ممدوحه في هذه الأبيات، فاقتصر عليه الجود، ورجاحة العقل، الذّكاء، وهي معان شائعة مطروقة من قبل المشارقة، واللاّفت النظر في الأبيات الشعرية تراتب جمل الشرط . ويقول الشاعر أيضا: (البسيط)

1- المصدر السابق، ص: 269.

* كسرى: هو أبرويز بن هرمز بن كسرى من عظماء وملوك الفرس، شيرين: حظية الملك كسرى، قسطنطين: من ملوك الروم باني القسطنطينية.

2- المصدر نفسه، ص: 273، 274.

* الحِداد البِيض: السّيوف الحادّة اللاّمعة، الدِّلاص: الدّرع الملساء اللّينة، المُسرّد الدّرع المثقوب من طرفيه.

3- المصدر نفسه، ص: 192.

وَجَمْعُ بعْضِ قوافيهَا يَؤودُهُمُ* ولوْ مُنُوا* بِمَبانِيها إذاً وَدَأُوا* [1]

ويقول أيضا: (الكامل)

فلوْ المجوسُ تَجوسُ بينَ دِيارِنا أمَّتْ لَدَيْكَ عبادةَ النِّيرانِ [2]

ج-الجملة الشرطية المعتمدة على (إنْ):

جاءت (إنْ) الشرطيّة في الديوان بنسبة 20.61 % وجاءت بأشكال مختلفة ومنها قول الشاعر: (الطويل)

وإنْ يَمْسَسِ العاصينَ قَرْحُكَ* آنِفاً فأيْدي الوَغَى عمّا قليلٍ تَوالئُ * [3]

جاء أسلوب الشّرط بترتيب عادي بأداة الشّرط (إنْ) وعبارة الشّرط فعل مضارع (يمسس) وعبارة الجواب (أيدي الوغى) جملة اسميّة قدّمه الشاعر محذرا أعداءه فإنْ لم يذعنوا برأيه فإنّه عمّا قريب سيشهدون حربا أشدّ وأقسى تتوالى بينها الضربات، وممّا زاد جمال البيت اقتباسه من قوله تعالى: ﴿إِن يَمْسَسْكُمْ قَرْحٌ فَقَدْ مَسَّ الْقَوْمَ قَرْحٌ مِّثْلُهُ وَتِلْكَ الأَيَّامُ نُدَاوِلُهَا بَيْنَ النَّاسِ﴾[4] ويقول الشاعر في مناسبة أخرى: (الكامل)

إنْ كان عُظْمُ الرُّزْءِ* أَصْبحَ كافراً بِتَجَلُّدٍ لا تُمْسِ إلاّ مُؤمِنَا [5]

يدعو الشّاعر أهل الفقيدة إلى التحلّي بالتجلّد والصّبر مستخدما الطّباق الذي زاد من جمال البيت بين(كافرا، مؤمنا) مستعملا أداة الشّرط «إنْ» وعبارة الشّرط (كان عظم الرّزء) جملة منسوخة، وجواب الشّرط كذلك (لا تمس) جملة منسوخة في إطار أسلوب القصر بطريقة النّفي والاستثناء، وترد عبارة الجواب ناتجة عن عبارة الشّرط، فهما (جلّ المصاب)

---

* يؤودهم: يجهدهم و يثقلهم، مُنوا: ابتلوا وامتحنوا، وَدَأوا: هلكوا.

1- المصدر السابق، ص: 137.

2- المصدر نفسه، ص:295.

* القَرْح: كل ما جرح الجلد، توالئ: من التّوالي والتّتابع.

3- المصدر نفسه، ص: 150.

4- سورة آل عمران: الآية:140.

* الرّزء: المصيبة.

5- ابن الحدّاد الأندلسي الديوان: ص: 284.

فلابدّ من الصّبر لأنّ ذلك من صفات أهل العقول الراجحة، ويؤكد هذه المعاني في البيت الموالي الذي يقول فيه: (الكامل)

صَبْرًا وإِنْ جَلَّ المُصابُ وسَلْوَةً فَإِلَيْهِمَا حَكَمَ الحِجَى* أَنْ تَرْكُنَا [1]

ودائما في صور الرثاء تراه منتقلا من الرثاء إلى المدح يقول: (الكامل)

إنْ كنتِ مِتِّ فَذا ابْنُكِ المَلِكُ الّذي يُحْيِي البَرايا والعَطايا والمُنَى [2]

فالجملة الشرطيّة مرتّبة، وجاء فيها الجواب جملة اسمية .

د-الجملة الشرطية المعتمدة على الأداة (لولا):

شكّل هذا النّمط ظهورا قليلا في الديوان مقارنة بالأدوات (إذا، لو، إنْ) وقدّرت نسبة تواتره بـ 06.18 % من مجموع الجمل الشّرطية، ومن أمثلة ذلك يقول الشاعر: (الطويل)

ولولا عُلا المَلْكِ ابنِ مَعْنٍ مُحمّدٍ لَمَا بَرِحَتْ أَصْدافَهُنَّ اللآلِئُ [3]

تبدوعبارتا الشّرط مختلفتين من حيث نوع الجملة، جملة الشرط اسمية، وجوابه جملة فعلية منفيّة، ومتّفقتين من حيث التّرتيب، وعبّر بالأداة (لولا) المتضمّنة معنى الشّرط الذي امتنع من خلالها، لم تترك اللآلئ أصدافها لتقدم إليك لولا مجدك وعلاك.

ويقول الشاعر في مناسبة أخرى: (الطويل)

ومعرفةُ الأيّامِ تُجْدِي تَجــــارباً ومَنْ فَهِمَ الأشطارَ فكَّ الدَّوائِرَا

ولولا طِلابُ الدّهرِ غايةُ عِلْمِهَا لمَا بَسَطُوا مِنها بَسيطًا ووافرَا [4]

يشير ابن الحدّاد الأندلسي إلى توسّعه في علم العروض، مستعملا أسلوب الشّرط بالأداة (لولا) طالبا المعاملة الحُسنى من الدّهر وأن يبعد عنّا نوائبه (دوائره) وكذلك العروضيون ابتعدوا عن التّعقيد فجعلوا لكلّ دائرة بحورها المناسبة لها.

* الحِجَى: العقل.

1- المصدر السابق، ص: 284.

2- المصدر نفسه، ص: 283.

3- المصدر نفسه، ص: 148 .

4- المصدر نفسه، ص: 216 .

ثانيا-التراكيب الإنشائية الطلبية:

1-الجملة الإنشائية الطلبية:

من النّاحية اللّغوية يدلّ الجذر (ط.ل.ب) على ابتغاء الشّيء[1] والطّلب محاولة وجدان الشيء وأخذه[2] والطّلب هو ما يستدعي حصول أمر غير حاصل وقت الطّلب، وقد قسّم القدماء الكلام إلى أقسام أربعة « أمر، وخبر، واستخبار، ورغبة ، ثلاثة لا يدخلها الصّدق والكذب، وهي الأمر، والاستخبار، والرّغبة، وواحد يدخله الصّدق والكذب، وهو الخبر»[3]. وقد صنف ابن فارس في كتابه الصّاحبي معاني الكلام إلى خبر، واستخبار ونهي، ودعاء، وطلب، وعرض، وتخصيص، وتمنٍّ، وتعجب[4].

وقسّم البلاغيّون الكلام بصفة عامّة إلى قسمين: خبر وإنشاء، فالخبر كلام يحتمل الصّدق والكذب لذاته نحو (العلم نافع) وأمّا الإنشاء فكلام لا يحتمل صدقا ولا كذبا لذاته نحو: اغفر ، ارحم [5] . ويقسّم الإنشاء إلى قسمين: الإنشاء الطّلبي والإنشاء غير الطّلبي ، وللإنشاء الطّلبي أنواع كثيرة منها: الأمر، والنهي، والاستفهام، والدعاء، والعرض، والتّخصيص، والتّمنّي، والنّداء، والترجّي.

2-الجملة الطلبية في ديوان ابن الحدّاد الأندلسي:

جملة الطّلب هي تركيب من تراكيب الجملة العربيّة الإنشائية وبقدر ما تنوّعت أنماطها اختلفت دلالاتها من تركيب إلى آخر، والجدول الآتي يوضّح تواتر ونسب الجمل الطّلبيّة في ديوان الشاعر:

1- ابن فارس: معجم مقاييس اللّغة، ج3، مادة (طلب)، ص:417.

2- ابن منظور: لسان العرب، ج5، مادة (طلب)، ص: 619.

3- ابن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم: أدب الكاتب، تحقيق وتعليق محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، دط، دت، ص:7.

4- ابن فارس: الصاحبي في فقه اللّغة، ص: 179.

5- السيّد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص: 55.

الجملة الطلبية	تواترها	نسبة التواتر
جملة الأمر	49	% 40.16
جملة الاستفهام	42	% 34.42
جملة النداء	25	% 20.49
جملة النهي	06	% 04.91
المجموع	122	% 100

يبيّن الجدول التّوضيحي أنّ جملة الأمر هيمنت على الجمل الطلبيّة، وشكّلت نسبة 40.16 % من مجموع الجمل وبتواتر قدره (49) مرّة ، في حين جاءت جملة الاستفهام في المرتبة الثّانية بنسبة 34.42% من مجموع الجمل، ثم جاءت جملة النّداء بنسبة 20.49% وسجّلت جملة النّهي حضورا ضئيلا بنسبة 04.91 % من مجموع الجمل الطلبيّة .

1.2-جملة الأمر:

الأمر نقيض النّهي، والأمر في معناه العام هو طلب الفعل والتّنفيذ ويكون بلفظ افعل أو ليفعل، ويأتي لطلب الفعل بمعنى الإلزام، ويكون طالب الفعل عادة أعلى منزلة ممّن يطلب منه تنفيذه ويعرّفه البعض كذلك بأنّه طلب حصول فعل على وجه الاستعلاء والإلزام(1) .

ومن حيث الدّلالة الزّمنية يكون فعل الأمر للمستقبل دائما يطلب به حدوث فعل لم يقع قبل أن يتلفّظ به، ويدلّ على الحال وحده أو المستقبل وحده أو كلاهما معا .

وللأمر أربع صيغ وهي: فعل الأمر الصريح، والمضارع المقرون بلام الأمر، واسم فعل الأمر، والمصدر النّائب عن فعل الأمر.

وتشير كتب البلاغة إلى أنّ الأصل في الأمر أن يكون لطلب الفعل على سبيل الإلزام وحصوله على وجه الاستعلاء، لكن قد يخرج الأمر عن معناه الحقيقي ليدلّ على

1- محمد هارون: الأساليب الإنشائية في النّحو العربي، مكتبة مصر، القاهرة، مصر، ط2، دت، ص: 15.

معان ودلالات مختلفة تستنبط من السّياق، وقراءة الأحوال كالدّعاء والالتماس، والتّعجيز، والنّصح والإرشاد والإباحة والتّهديد والتّحذير والإعجاب والتّسوية... [1] .

ويبرز الأمر في شعر ابن الحدّاد الأندلسي كملمح أسلوبيّ أدّى دورا كبيرا في التّعبير عن مشاعر الشّاعر والبوح عن انفعالاته وحالاته النّفسيّة، وأظهر علاقاته بالآخر .

كما وظّف الشّاعر جميع صيغ الأمر في شعره مع تفاوت نسبة الاستخدام، وكان توظيفه لصيغة الأمر الصريح هي الغالبة مقارنة بالصيغ الأخرى، وتلاه في الاستعمال صيغة اسم فعل الأمر، ولم ترد صيغتا المضارع المسبوق بلام الأمر، والمصدر النائب عن فعل الأمر إلاّ في مناسبات قليلة.

كما نسجّل أنّ الشاعر قد وجّه أسلوب الأمر بغاية التوجيه البلاغي بعيدا عن التوجيه الحقيقي القائم على طلب الأمر على وجه الاستعلاء والإلزام، وحقّق دلالات مجازية السياق، ووضع الشاعر النّفسي، وبنى خطابه الأمري على المجاز بمعان متعدّدة نلمس ذلك في نماذجه النصية، ومنها ما يقوله في مدح المقتدر بن هود: (الكامل)

فاذْخَرْ مِنَ الكَلِمِ العَلِيِّ لآلئاً   يَبْأى* بِها جِيدُ العَلاءِ ويَبْجَحُ*

وارْبَأْ بمجدك عنْ سَواقِطِ سُقَّطٍ*   هِي في الحَقيقةِ مَقْدَحٌ لا مَمْدحُ

ونِظامُ مُلْكِكَ رائقٌ متناسِبٌ   فَكَمَا جَلَلْتُمْ فَلْيُجَلَّ المُدَّحُ [2]

يجعل الشاعر من قصائده نفائس ولآلئ يفخر بها الملك، وصاغ هذه المعاني بأسلوب الأمر (اذخر) تعبيرا عن مدى اعتزازه ببدائع قصائده، وفي البيت الثّاني يستعمل الشّاعر طاقة التّحذير ويوجّهها إلى المخاطب الذي يمتاز بالمقدرة، ويفهم من السّياق تنزيه مجد الممدوح عن مدائح غيره من الشّعراء لأنّها رديئة ولا تليق بمقامه كملك عظيم ويستعمل في

1- السيّد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص: 56، 57.

* يَبْأى: يفخر، يَبْجَحُ: يفرح ويزهى، وقد وردت في الديوان بلفظ (يجْبَحُ) بمعنى يعظّم، ونعتقد أن كلمة (يبجح) هي الأقرب من سياق البيت، سَواقِط: مدائح الشعراء الرديئة التي لا يعتدّ بها والسُقّط: هم شعراء سرقسطة .

2- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان: ص: 182 .

الشّطر الثّاني من البيت الثّالث صيغة المضارع المقرون بلام الأمر طالبا من ممدوحه أن يجلّه ويفضّله عن غيره من الشعراء بقدر سموّ قصائده .

وظهرت في شعره نماذج أخرى شكّلت ظاهرة أسلوبيّة كاستعماله لأسلوب التتّابع الأفقي والعمودي في توظيفه لافعال الأمر و يظهر كذلك في قوله: (البسيط)

خُنْ عَهْدهَا مثل ما خانَتْكَ مُنْتصفًا وامنحْ هَواهَا بِنِسْيانٍ وسُلْوانِ [1]

يتميّز هذا النّوع من الأسلوب بقصر العبارات، وانتهج الشّاعر هذه الظاهرة للتّوكيد وإشاعة النّصح والإرشاد، ويظهر التّتابع العمودي لأسلوب الأمر كظاهرة أسلوبيّة أين تظهر أفعال الأمر في خطّ عمودي متتابعة في علاقة تراكمية بواسطة حرف العطف يظهر ذلك في قول الشاعر : (الكامل)

عُجْ بالحِمَى حيثُ الغِياضُ الغِينُ* فَعَسى تَعِنُّ لنا مَهاهُ العينُ*

واسْتَقْبِلَنْ أرَجَ النَّسيمِ فَدارُهُمْ نَدِيَّةُ الأرجاءْ لا دَارِينُ

واسْلُكْ على آثارِ يومِ رِهانِهِمْ فهناكَ تُغْلَقُ للقلوبِ رُهونُ [2]

شكّلت هذه الأبيات بنية الخطاب بنسق أمري وردت فيه أفعال الأمر بالتّتابع العمودي (عج، استقبلن، اسلك).

ويوظّف أسلوب الأمر لأغراض مجازية منها التّحقير في قوله: (البسيط)

فخَلِّ ما قِيلَ عن كعْبٍ وعن هَرِمٍ فللأقاويلِ مُنْـهارٌ ومُنهرأُ [3]

يطلب الشاعر التخلّي عن ما قيل عن جود كعب وهرم من مدائح وأخبار لأنّ جود الممدوح تجاوز حدود العقل، ويُفهم من البيت تشكيك الشّاعر في جود الرّجلين؛ لأنّ الأخبار التي وصلت يعتريها الشكّ، وتلحقها الزّيادة والنّقصان لذلك استوجب التّحقير مستعملا الأمر، خلافا لعطاء وجود سيّده الكريم، فكرمه بيّن واضح.

1- المصدر السابق، ص: 293 .

* الغِياض الغِين: الشجر المورق الملتفّ الأغصان، مهاه العِين: البقرة الوحشية العيناء.

2- المصدر نفسه، ص: 265، 266 .

3- المصدر نفسه، ص: 117 .

وورد في شعره أسلوب الأمر بصيغة خطاب المثّنى في قوله: (السريع)

فَوجِّهَا نَحْوَهُمُ إنّـهُمْ   وإنْ بَغَوا قِبْلَةُ بُغْياتِي

وعَرِّسا منْ عَقَداتِ اللِّوَى   بالهَضَباتِ الزَهَرِيَّاتِ

وعرِّجا يا فَتَيْي عامِرٍ   بالفَتياتِ العِيسَويَّاتِ (1)

تكرّرت صفة خطاب المثّنى في هذا النّص، ويريد بها خطاب المفرد، حيث يطلب من فتيي عامر أن يذهبا إلى أهل محبوبته باعتبارهم مرتع عواطفه وملاذ قلبه بين تلك الفتيات العيسويات.

ويكرّر صيغة المضارع المقرون بلام الأمر في عرض المديح في قوله : (البسيط)

والعدلُ ألزمُ ما تُعْنَى المُلوكُ بهِ   فَلْيُزْجَرُوا*عن سبيلِ الحَيْفِ ولْيَزَأُوا*(2)

يظهر في هذا البيت التّتابع الأفقي لصيغة الأمر في الشطر الثّاني، ووقف الشاعر في تكرار الأمر بغرض تعميق الشّعور الذي يتملّكه، فالعدل صفة الحاكم العادل، ويستعمل الشاعر صيغة اسم فعل الأمر في مواضع مختلفة ومنها ما جاء في قوله : (البسيط)

فالعَيْنُ دُونكَ لا تَحْلى بِلَذّتِهَا   والدّهرُ بعدكَ لا يصفُو تَكَدُّرُهُ (3)

يشير الشّاعر إلى أنّ عينه لا تتمتع بالنّظر إلى المشاهد التي من حوله، ولا تجد فيها لذّة ومسرّة، ولا يستطيع إخفاء حنينه إلى موطنه المريّة، وجاء استخدام اسم فعل الأمر (دونك) لما يتضمّنه من اختصار في الكلام، والإسراع بالبوح ما تختلجه أنفاسه من اشتياق.

ويستعمل (رويدك) في قوله: (الوافر)

رُوَيْدَكَ أيُّها الدَّمْعُ الهَتونُ   فَدُونَ عِيَانِ مَنْ أهْوَى عُيونُ (4)

1- المصدر السابق، ص: 156 ، 157 .

* الزَّجر: النَّهي والنّهر، ليزأوا: ليبتعدوا عن الظّلم.

2- المصدر نفسه، ص: 115 .

3- المصدر نفسه، ص: 210 .

4- المصدر نفسه، ص: 264 .

يطلب من دمعه أن يكفكف وأن يمهله لأنّ هناك عيونا تراقبه وتراقب حركات محبوبته، وقد يؤدّي هذا إلى كشف أمره، وجاء الشّطر الثّاني جوابا للتّركيب المتولّد عن أسلوب الأمر (رويدك).

كما لم يخلو شعره من أسلوب المصدر النّائب عن فعل الأمر الذي جاء في قوله: (الكامل)

صبرًا وإنْ جَلَّ المصابُ وسَلْوةً　　　فإليهِمَا حَكَمَ الحِجَى أنْ تَرْكُنَا [1]

فيوظّف الشّاعر صيغة المصدر النّائب عن فعل الأمر (صبرا) محاولة منه في مشاركة أهل الفقيد شيئا من المواساة في جلل المصاب الذي ألمّ بأهل الممدوح، ووجد في أسلوب الأمر أداة فاعلة في تجسيد انفعالاته ومحاولة إظهارها بوسائل تعبيرية، وعبارة (صبرا) جملة نحوية مختصرة وتقديرها (اصبر صبرا) واختزلها على هذا النحو فأبلغ في الإخبار وأسرع في التّأثير، ويدلّ هنا على طلب حصول المحبوب وإبعاده المكروه.

2.2-جملة الاستفهام:

الاستفهام مصدر للفعل الثّلاثي المزيد (استفهم) الذي يعني طلب الفهم، وهو السؤال عن أمر يجهله السّائل، « واستفهمه سأله أن يُفَهِّمَه وسألته عن الشيء بمعنى استخبرته»[2].

والاستفهام أسلوب لغويّ أساسه طلب الفهم، والفهم من العمليات الذهنيّة التي تتعلّق بالأفراد، والاستفهام طلب العلم بالشيء لم يكن معلوما من قبل، وذلك بأداة من احدى أدواته الآتية وهي: الهمزة، وهل، وما، ومتى، وأيّان، وكيف، وأين، وكم ، وأيّ.

وتنقسم هذه الأدوات حسب الطّلب إلى ثلاثة أقسام وهي ما يطلب به التّصور والتّصديق وهو: الهمزة، وهناك ما يطلب به التّصديق فقط وهو: (هل) وبقيّة ألفاظ الاستفهام الأخرى يطلب بها التّصور فقط [3] .

ونشير إلى أنّ أسلوب الاستفهام في شعر ابن الحدّاد الأندلسي جاء في أغلبه بالجمل الفعلية، وأكثر الأدوات الاستفهامية استعمالا في الديوان هي: (هل)، (من)، (ما) ، و نلاحظ

1- المصدر السابق، ص: 284 .

2- ابن منظور: لسان العرب، مادة (فهم)، مج7، ص: 183.

3- السيّد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص: 63 .

أن هذا الأسلوب الإنشائي قد شكّل ملمحا أسلوبيّا بارزا في قصائد الشاعر حيث اتضحت أهميّته من خلال الحيّز الواسع الذي طبع الديوان الشعري بصيغه المختلفة: (هل، من، ما ، الهمزة، أيّ، كيف، كم، أين، هلاّ، أنّى، متى) والجدول الآتي يوضح تواتر استعمال الشاعر لأدوات الاستفهام في الديوان:

أداة الاستفهام	تواترها	نسبة التواتر
هل	09	%21.4
من	07	%16.66
ما	06	%14.28
أي	04	%09.52
كيف	04	%09.52
الهمزة	04	%09.52
كم	03	%07.14
أنّى	02	%04.76
أين	01	%02.38
متى	01	%02.38
هلاّ	01	%02.38
المجموع	42	%100

نلاحظ من خلال الجدول أنّ الشاعر وظّف أغلب أدوات الاستفهام، ويوضّح الجدول هيمنة أسلوب الاستفهام بالأداة (هل) على باقي الأدوات الأخرى، ودلّ على أغراض وغايات متعدّدة.

ومن نماذجه يقول الشاعر: (البسيط)

وقدْ هَوَتْ بِهَوَى نَفْسي مَهَا سَبَإٍ   فهَلْ دَرَتْ مُضَرٌ مَنْ تَيَّمَتْ سَباُ [1]

يتساءل عن دراية قبيلته بما يعانيه من استعباد هواها له وذلّته وما صنعته فيه، والاستفهام في هذا البيت يترجم الوصول إلى قمّة الألم، ألم الصّبابة الذي أحاط به من كل زاويّة، فهو أسير لهواها، قتيل حبّها. ويقول في مدح المعتصم: (الطويل)

بِعَزْمٍ أبيٍّ لا يُرَدُّ مَضـاؤُهُ   وهلْ تُمْلَكُ الأفْلاكُ عنْ حَرَكاتِهَا [2]

يوقن الشّاعر بإقدام وشجاعة الممدوح، فأورد الاستفهام ليثبت دلالة التفوّق والتّأكيد على شجاعة سيّده، ويستفاد من الاستفهام معنى النّفي بهذا الأسلوب ومشاركة المخاطب في الحكم، وكأنّه يريد جوابا منه، فالأفلاك في حركة دائبة لا تحبس حركاتها كذلك الممدوح تراه يتحرّك في قلب المعترك دون ككل أو ملل .

ويوظّف ابن الحدّاد أسلوب الاستفهام متضمّنا معنى التمنّي ونلمس ذلك في قوله: (الطويل)

فَهَلْ لي إلى الظّبْيِ الّذي كان آنسًا   بظلّكِ من تجديدِ عَهْدٍ وتَرْدادِ ؟[3]

يستخدم الشّاعر هذا الأسلوب الاستفهامي ليبوح من خلاله عن أمله في رجوع ليالي الأنس التي كان ينعم بها، ويحسّ بدفئها تحت ظلال الأشجار.

كما يوظّف الاستفهام لغاية استيعاب جمال محبوبته، والتّعبير عن هيامه بها في أكثر من موضوع فيقول: (البسيط)

أَرَبْربٌ بالكثيبِ الفرْدِ أمْ نَشَأٌ   ومُعصِرٌ في اللّثامِ الورْدِ أم رَشَأُ؟

وباعثُ الوجدِ سِحْرٌ منكِ أمْ حورٌ   وقاتلُ الصَّبِّ عَمْدٌ منكِ أم خطأُ [4]

يستعين الشاعر بالاستفهام ليكثّف الدّلالة عن تعلّقه بنويرة وذكر مفاتنها مستأنسا إلى وسائل البلاغة، فتراه يزاوج بين أسلوب الاستفهام، وفنّ التشبيه ليضع المتلقّي أمام لوحة فنية

1- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان: ص: 109.

2- المصدر نفسه، ص: 167.

3- المصدر نفسه، ص: 205 .

4- المصدر نفسه، ص: 108 .

مُزجت بألوان الطبيعة الحيّة من بقر وحشيّ وصغار الإبل، وظباء، بهدف الوصول إلى نظرة إعجاب، فيشبّهها وهي تشدّ اللّثام على وجهها، وترنّح خصرها النّحيف كظبي في غاية النّشاط والدّلال، فيتعجّب من حسن حديثها (بسحر منك أم حور) مؤكّدا ذلك بالتكرار(وقاتلُ الصّبّ عَمْد منك أم خطأ) وتوظيفه لأسلوب الاستفهام المتصدّر بالهمزة كان بغرض إبراز التأثّر، وهذه الأداة (الهمزة) لا يحتاج الاستفهام بها جوابا بقدر ما يمثّل انفعاله واضطرابه لكمال الصورة الجماليّة التي تحملها مخيلته، وعبّر من خلاله بجلاء عن حالته النفسيّة تجاه نويرة . ويقول في مناسبة أخرى: (الطويل)

فَعَهْدِي بِهِ في ذلكَ الدَّوْحِ كانِسًا ومَنْ ليَ بالرُّجْعَى إلى ذلكَ العهْدِ ؟

وفي الجنَّةِ الألْفافِ أحورُ أزْهرٌ تُلاعِبُ قُضْبَ الرّنْدِ* فيه قَنَا الهِنْدِ

فأيُّ جَنانٍ لمْ يُدَعْ نَهْبَ لَوْعةٍ وقدْ لاحَ منْ تلك المحاسنِ في جُنْدِ ؟ (1)

يستعمل الأداة (مَن) التي تكون للعاقل، وردت في شعره بنسبة 16.66 % من مجموع الجمل الاستفهامية، جعلت هذا النّص أكثر تأمّلا وإمعانا، والتّساؤل يزيد المتلقّي حيرة وقلقا، والمعنى توهّجا ودلالة، وهنا الاستفهام أفاد غرض التمني، أين يتمنّى الشاعر لو تعود تلك الأيّام، وذلك اللّقاء تحت أفياء الشجر، وعلى نغمات مياه وادي المريّة الجميل، وفي البيت الثّالث يوظّف الاستفهام المصدر بالأداة (أيّ) التي بلغت نسبة ورودها في الديوان 9.52 % من مجموع جمل الاستفهام، وجاء الاستفهام هنا بغرض التّقرير عندما يكشف أنّ محبوبته بمحاسنها الأخّاذة أخذت قلوب ناظريها، وأنّ الحصول أو الوصول إليها بات بمثابة غنيمة حرب، وفي نفس السّياق يقول : (الطويل)

ونَارُ الأسَى تَخْبُو بقُرْبِ نُويرةٍ ومَنْ لي بأَنْ آوِي إلى جنّةِ المأْوَى ؟

فَمَنْ لجُفونِي بالْتِماحِ نُويرةٍ فتاةٌ هي المَرْدَى لنَفْسي والمَحْيَا ؟(2)

---

* قُضُب الرّند: شجر طيب الرائحة وقد يكون نبات الآس.

1- المصدر السابق، ص: 197 .

2- المصدر نفسه، ص: 305، 306.

اللاّفت للنّظر هنا تكراره للاستفهام (مَن)؛ ويركّز الشاعر على آمال اللّقاء التي تطفئ نار وجده، ويزاوج في هذا النّص بين الاستفهام والطّباق (المردى ، المحيا) في هذا التّركيب المجازي (لجفوني) والمراد العيون التي تريد رؤية نويرة.

ووظف الشاعر الجملة الاستفهامية المصورة بالهمزة ومنها قوله: (الوافر)

أَتَعْلَمُ أنَّ لي نفْسًا عَليلَةْ وأشواقاً مُبَرّحةً دَخيلَةْ [1]

فالبيت فيه استفهام مصدّر بهمزة، والشّاعر يستخدم هذا لغرض الشّكوى والعتاب الصّريح الموجّه إلى من يحب، ليبيّن له عمّا يقاسيه من تباريح الصّبابة والشّوق .

ويستعمل نفس الأسلوب الاستفهامي لغرض النّفي بقوله : (الكامل)

يامَا لِدَهْري ليسَ يَعْدِلُ حُكْمُهُ أَتَراهُ خالَ العَدْلَ في العُدْوانِ [2]

ويفهم من السّياق معنى العتاب واللّوم وكأنّه يتساءل: ما بال دهري لا يعدل؟ والاستفهام أفاد النّفي عندما اعتقد أنّ الدهر لا يقضي بالحقّ على حدّ قوله .

واستعمل الشّاعر الاستفهام المعتمد على الأداة (كيف) في مواطن مختلفة وبنسبة قاربت 09.52 % من مجموع الجمل الاستفهاميّة كشف السّياق عن دلالتها وأغراضها، ومن نماذج ذلك ما يقوله الشاعر: (البسيط)

وكيفَ يلْقَى قناةَ الدَّهْرِ قائمةً وفوْقَنَا لِقِسيِّ الشُّهْبِ مُنْحَنَأُ ؟ [3]

إنّ غرض التّعجب واضح في هذا التّركيب الاستفهامي المتصدّر بأداة الاستفهام (كيف) فالشاعر لا يريد العلم بحقيقة ما، وإنّما يتعجّب بحال حاضره يجسد ذلك بقوله : (وكيف يلقى قناة الدهر قائمة؟) هذا التّركيب الذي يعبّر عن أحداث الدّهر وممدوحه لن يبقى مكتوف الأيدي حيال هذا الواقع، فله من القوّة والرّدع الكافيين لكسرها قبل أن يصاب بأذاها، لأنّ أقواس النّصر ترفرف فوق رأسه، وأفاد الاستفهام كذلك معنى النّفي في هذا التركيب.

1- المصدر السابق، ص: 247.

2- المصدر نفسه، ص: 289.

3- المصدر نفسه، ص: 116.

وسجّل الديوان توظيف الشّاعر للأداة (أنّى) الاستفهامية حضورا قليلا مقارنة بالأدوات الأخرى فلم يتجاوز نسبة تواترها 4.76% من مجموع جمل الاستفهام، يقول الشاعر في مناسبة أخرى: (الكامل)

أَنَّى أُرَاعُ لهُمْ وبينَ جَوانِحِي شَوْقٌ يُهَوِّنُ خَطْبَهُمْ فَيَهُونُ ؟

أَنّى يَهابُ ضِرابَهُمْ وطِعانَهُمْ صَبٌّ بألْحاظِ العُيونِ طَعينُ ؟ [1]

يخلق الشّاعر بتوظيفه أداة الاستفهام (أنّى) بنية تساؤل مناسبة يقدّم من خلالها رؤية ما يختلج جوانحه وحمّلت الأداة (أنّى) معاني صيغة الاستفهام (كيف) التي يستفاد منها عادة بتعيين الحال، لتستمرّ حالة الاستغراب وتتصاعد مع دلالة الاستفهام في البيت الثّاني أين يتساءل متعجّبا من أهل نويرة، فكيف يهابهم وبين جوانحه أشواق تدفعه نحوها وكيف يخاف طعانهم ورماحهم، وهو مكلوم ومطعون بألحاظ محبوبته .

ويقول في موضع آخر: (الطويل)

ومِنْ أيْنَ أرْجُو بُرْءَ نَفْسِي مِنَ الجَوَى وما كلُّ ذي سُقْمٍ منَ السُّقمِ بارِئُ؟

وما ليَ لا أسمُو مُرادًا وهِمّةً وقد كَرُمَتْ نفسٌ وطابَتْ ضآضِئُ*؟[2]

فالأداة (أين) الاستفهامية تحمل المعنى الحقيقي للاستفهام طالبة الجواب من التساؤل، وكان الجواب صريحا في الشّطر الثّاني الذي أفاد تقرير حيرة وقلق الشاعر العاشق، فمرضه المزمن المسلّط عليه قد يؤدِي بصاحبه إلى الهلاك، وجاء الاستفهام كذلك بمعنى النّفي، فيدرك أن لا رجاء يُنتظر من الشفاء .

3.2-جملة النداء:

تأتي كلمة النداء في اللغة العربية من مصدر الفعل (نادى) إذا دعا المرء غيره للإقبال عليه فهو منادي، وقد عرفه سيبويه بقوله:« اعلم أنّ النداء كل اسم مضاف فيه، فهو نصب على إظهار الفعل المتروك إظهاره والمفرد رفع، وهو في موضع اسم منصوب»[3].

1- المصدر السابق، ص: 267.

* ضَآضئ: جمع ضُؤضُؤ: الأصل والمعدن.

2- المصدر نفسه، ص: 146 .

3- سيبويه: الكتاب، ج2، ص: 182.

ويرى اللّغويون أنّ جملة النداء جملة تامّة شأنها شأن الجمل الأخرى يتوافر فيها إسناد غير ظاهر؛ لأنّ المنادى عندهم نوع من المفعول به، وهو منصوب بفعل محذوف تقديره (أنادي) أو (أدعو) وهذا الفعل لا يظهر مطلقا، وحرف النّداء ينوب عنه ويعمل عمله[1]. وتتكوّن جملة النّداء من أداة النّداء والمنادى، وقد تواترت هذه الجملة في شعر ابن الحدّاد الأندلسي(25) مرة ووصلت نسبتها إلى 20.49% من مجموع التراكيب الطلبية.

ووظّف الشّاعر أداوت النّداء (يا، الهمزة، أيا) من بين ثمانيّة حروف النّداء المعروفة، ويبيّن هذا المخطط هيمنة أداة النداء (يا) على باقي الأدوات المستعملة:

أداة النداء	تواترها	نسبة التواتر
يا	22	%88
الهمزة (أ)	02	%08
أيا	01	%04
المجموع	25	%100

ويبرز النّداء كملمح أسلوبيّ في نصوص ابن الحدادّ الاندلسي، كما يعكس علاقة الشّاعر بالآخر (المنادى) وسنعرض بعض نماذج أسلوب النّداء بالأداة (يا).

يقول الشاعر: (البسيط)

يا غائباً خَطراتُ القلبِ مَحْضَرُهُ الصّبرُ بعدكَ شَيءٌ لستُ أقْدِرُهُ [2]

ينادي الشّاعر بالأداة (يا) لأنّ المنادى بعيد عنه؛ لكنّه دائم الحضور في قلبه، لا يغيب لحظة عن مخيّلته وهو لا يقوى عن الصّبر، فترك قلبه تفطّره الأشواق ودمعه تسحّه الأحداق، والمنادى جاء منصوبا لأنّه نكرة مقصودة .

ودائما على شاكلة موضوع الغزل يقول: (الكامل)

1- عبده الراجحي: التطبيق النّحوي، ص: 276.

2- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان : ص: 209 .

يا ربّةَ القُرْطِ المُعِيرِ خُفوقَهُ   قَلْبِي، أمَا لِحراكِهِ تسْكينُ [1]

لجأ الشّاعر إلى مناداة شيء حسّي يَعْلق بشحمة الأذن، وهو القرط وله يخفق قلبه كلّما تحرّك، فالبيت جاء في وصف محاسن محبوبته.

ومن أمثلة النّداء ما قاله في مدح المعتصم مخاطبا المفرد بلغة الاثنين على نهج أسلوب الجاهليّين: (الكامل)

يا وافِدَيْ شرقِ البلادِ وغَرْبِهَا   أكْرَمْتُمَا خَيْلَ الوِفادةِ فاربِطَا [2]

والمنادى جاء تركيبا إضافيّا على صفة اسم الفاعل، والمخاطب كلّ وافد على ملك المريّة فهو خير الملوك كرما ووفادة، ويقول في مناسبة أخرى ينادي زائرا عزيزا عليه:(الكامل)

يا زائرًا مَلأَ النَّواظرَ نُورًا   والنَّفْسَ لهْوًا والضلوعَ سرورَا [3]

المنادى في هذا البيت هو محبوبته، والملاحظ أنّ الشاعر لم يصرّح باسمه المعهود بل لجأ إلى ذكر صفات في شخص عزيز عليه يملأ ناظره نورا، وكيانه سرورا، والصورة غير معروفة في الشّعر العربي لأنّ المحبوب هومن يُزار عادة وليس المحبّ .

ويستعمل النّداء في صورة يؤكّد فيها هجر محبوبته قائلا: (البسيط)

يا مُشبِّهَ المَلِكِ الجَعْديِّ* تَسْمِيةً   ومُخْجِلَ القمرِ البدريِّ أنْوارَا [4]

لما اشتّد على الشّاعر حنقه من الصّدود والهجر جاء أسلوب النّداء معبّرا عن أزمته النّفسيّة، وجاء أسلوب النّداء للتنفيس عن ألم الصّبابة بعدما ارتفعت نبرة الشّكوى والعتاب واقتناعه باستحالة تحقيق آماله، لجأ إلى تشبيه محبوبته بالملك البخيل الذي يبخل على رعيته، مثلما لا تجود عليه محبوبته بالوصال حتّى وإن كان وجهها أكثر إشراقا .

1- المصدر السابق، ص: 268 .

2- المصدر نفسه، ص: 233 .

3- المصدر نفسه، ص: 219 .

* الملك الجعدي: الملك البخيل والمقصود به في النّص نويرة الصادّة البخيلة بوصلها.

4- المصدر نفسه، ص: 218 .

ويقول في كرم المعتصم: (الكامل)

يا مَنْ يُضيفُ إليهِ حاتمُ طيِّءٍ* مرعًى ولكنِ ليسَ كالسَّعدانِ*(1)

جاء المنادى هنا اسما موصولا مبهما، ولعلّ الشّاعر يخاطب كلّ من يسمعه ليحيله إلى كرم سيّده، و تراه يبالغ حينما يجعل رمز الكرم حاتم نقطة في بحر مكارم المعتصم .

ويستعمل الشّاعر النّداء بالياء المحذوفة استعمالا قليلا مقارنة بالياء المذكورة لفظا، حيث تواتر(07) مرّات من مجموع أساليب النّداء، ومن نماذجها يقول الشاعر: (الوافر)

عَسَاكِ بحَقِّ عِيساكِ مُريحةَ قَلبيَ الشَّاكِي (2)

يأتي الشّاعر بنداء محذوف الأداة في الشّطر الثّاني من البيت (مريحة قلبي) ولم يذكر اسم المنادى، ودلالة ذلك الاحتفاظ بمكانة المنادى الذي ذهب بلبّه كلّ مذهب على الرغم من البعد والجفاء، وحذف الأداة هنا دلّت على القرب الوجداني الطاغي على رغبة الشّاعر الجامحة في التقرّب والتودّد من خلال إزاحة الحاجز اللّغوي المتمثّل في حرف النّداء (يا) ، ونجد نفس الأسلوب في قوله من نفس القصيدة: (مجزوء الوافر)

نويرةُ، إنْ قَلَيْتِ فإنـ نَنِي أهْوَاكِ أهْواكِ (3)

الملاحظ في هذا النّص أنّ الشّاعر يكشف عن المنادى حيث قرّب من خلاله علاقة الذّات بالآخر، ودعّم أسلوب النّداء بالتّكرار (أهواك أهواك) الذي يمثّل توكيدا لفظيّا ومعنويّا لا يخلو من روابط تتّصل بنفسيّة الشّاعر، وهو إحساسه بالفقد، هذا الشّعور الدّائم الذي اكتوى بناره، وهي الفكرة المتسلّطة على أعماق ذات الشاعر، وقدّم النّداء على الشّرط الواقع جملة اعتراضية (إن قليت) ووقعت جملة النّداء ومضمونه في جملة جواب الشّرط المقترن بفاء الجواب.

وغير بعيد عن الفكرة يوظّف أسلوب النّداء في نص آخر في قوله: (الطويل)

---

* حاتم طيئ: المضروب به مثل الجود في الجاهلية، السعدان: نبات ذو شوك وهو من مراعي الإبل.

1- المصدر السابق، ص: 291 .

2- المصدر نفسه، ص: 241 .

3- المصدر نفسه، ص: 242 .

ومنْ جَرَحَتْهُ مُقْلَتاكِ نويرةُ   فليسَ يُرَجَّى مِنْ جِراحِ الأَسَى أَسْوَا [1]

ينادي الشّاعر نويرة بأداة محذوفة مقدّرة في تركيب جملة النّداء، وجاءت جملة مضمون النّداء جملة شرطيّة جوابها منفيّ لأنّ جراح من هواها لا تلتئم وهي معان خاطب بها نويرة، ولعلّ حذف الأداة كذلك مردّه إلى إقامة الوزن وإهمالها في هذا الأسلوب يجعلنا نستشفّها من السياق.

والقارئ لديوان الشّاعر ابن الحدّاد الأندلسي تستوقفه أسماء شخوص دار عليها أغلب شعره، الأولى محبوبته نويرة، والثّانية ممدوحه المعتصم بن صمادح أمير المريّة، وعلاقته بالآخر في أسلوب النّداء ارتبطت بهذين الشخصين، ومن أساليب النّداء المستعملة جملة النّداء المعتمدة على الهمزة. ومن نماذجها يقول: (الطويل)

أَفَاتِكَةَ الألْحاظِ ناسكةَ الهَوَى   وَرِعْتِ ولكنْ لحْظُ عَيْنِكِ خاطِئُ [2]

ينادي الشّاعر نويرة ليعبّر عن قربها من قلبه، والمنادى منصوب باعتباره مضافا إلى لفظ (الألحاظ) وإلى لفظ (الهوى) ، فالنّداء بالهمزة يوحي بقرب نويرة من نفسه فأراد الشّاعر أن يحافظ عليه تحبّبا وتلطّفا وهذا يعكس استمراريّة إعجابه بها .

ويتجلّى النّداء بالهمزة أيضا في قوله: (الكامل)

أَعَقيلَةَ الأملاكِ والمَلْكِ الذي   لَبِسَ السَّناءُ بهِ جلابيبَ السّنَا [3]

فالشّاعر أنزل المنادى منزلة القريب والمنادى في هذا البيت الشّعري هي سيّدة الأملاك وابنها الملك، أسدى عليها صفات الرّفعة والمجد والنّور، وحمل النّداء دلالة التلطّف ومواساة المعتصم والتّخفيف، لأنّ المصاب جلل والفقيدة أم الملك، وهي أهمّ محتويات النّداء فكانت الهمزة للقريب، والمنادى منصوب لأنّه مضاف .

ووظّف الشاعر أداة (أيا) وهي حرف نداء خاص بالبعيد وتفيد التّنبيه، ولم يرد النّداء بهذا الحرف غير مرّة واحدة، كما وضّحه الجدول السّابق، وجاء ذلك في قوله: (الطويل)

1- المصدر السابق، ص: 305 .

2- المصدر نفسه، ص: 145 .

3- المصدر نفسه، ص: 283 .

أَيا شَجراتِ الحيِّ منْ شاطئِ الوادِي   سَقاكِ الحَيَا سُقْياكِ للدَّنِفِ الصَّادِي[1]

استعمل الأداة (أيا) المشكّلة من ثلاثة أحرف الألف والياء والمد، وهي جمع بين (الهمزة) و(نداء القريب) و(يا) وهي حرف نداء البعيد، ومضمون النّداء هو حنين إلى المنادي (شجرات) وادي المريّة المشهور بجنّاته النّضرة وطيوره المغرّدة، فيدعو لتلك الشّجرات بالسّقيا كردّ جميل منه، إذ لولا ظلالها وهواءها لما قضى أجمل اللّحظات مع من يحبّ، كما دعّم الشاعر نصّه بالجناس الناقص (الوادي ، الصادي) لعلاقة الترابط بين المكان وأحاسيسه النّبيلة التي تتذكّر الماضي الجميل.

4.2-جملة النّهي:

أسلوب النّهي واحد من أساليب الإنشاء الطلبي، وهو طلب الكف عن الشيء على وجه الاستعلاء مع الإلزام وله صيغة واحدة وهي المضارع المقرون بلا الناهية [2] وتتأكد هذه الأغراض في قوله تعالى: ﴿ وَلاَ تَبْخَسُواْالنَّاسَ أَشْيَاءهُمْ وَلاَ تُفْسِدُواْ فِي الأَرْضِ بَعْدَإِصْلاَحِهَا ذَلِكُمْ خَيْرٌ لَّكُمْ إِن كُنتُم مُّؤْمِنِينَ ﴾[3] وقوله أيضا: ﴿ وَلَا تَجَسَّسُوا وَلَا يَغْتَب بَّعْضُكُم بَعْضًا أَيُحِبُّ أَحَدُكُمْ أَن يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتًا فَكَرِهْتُمُوهُ وَاتَّقُوا اللَّهَ إِنَّ اللَّهَ تَوَّابٌ رَّحِيمٌ ﴾[4].

وقد يكون النّهي حقيقيّا إذا توافر فيه الاستعلاء والإلزام، ويقد يخرج عن الأصل فيفيد أغراضا ومعاني أخرى تستفاد من سياق الكلام وقرائن الأحوال كالدّعاء، والالتماس والإرشاد، والتيئيس، والتحفيز، والتمنّي، وغيرها [5] والنّهي يكون بحرف واحد وهو (لا) الجازمة، وهو كالأمر في الاستعلاء . ونسبة ورود جملة النّهي في ديوان ابن الحدّاد الأندلسي قليلة مقارنة مع الجمل الطلبيّة الأخرى ولم تتجاوز نسبتها 04.91 % من مجموع الجمل الطلبيّة، وجاءت بصيغة واحدة هي (لا) النّاهية مع المضارع المجزوم.

1- المصدر السابق، ص: 205 .

2- محمد هارون عبد السلام: الأساليب الإنشائية في النّحو، ص: 15.

3- سورة الأعراف: الآية: 84.

4- سورة الحجرات: الآية: 12.

5- السيّد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص: 61.

ولم يكن لأسلوب للنّهي في شعره انتشارا واسعا، لكن ما شدّنا فيه هو تماثله مع الأمر من حيث الدّلالة والتوظّيف ومع حضوره في شعره، وُظّف لدلالات سياقيّة عديدة عبّرت عن مشاعره، وأفكاره، وأحزانه. يقول في رثاء والدة المعتصم: (الكامل)

لا تَيأسَنَّ فربَّ صَعْبٍ أَمْكَنَا ولرُبّما أعْطَى الزّمانُ مَقادَهُ [1]

جاء النّهي على لسان الشّاعر بغرض النّصح والإرشاد لأهل الفقيدة، فلربّما انقاد الزّمان وأذعن لهم، فتيسّرت الأمور، وتحسّنت الأحوال.

وفي نفس الموضوع يقول: (الكامل)

كُلُّ النُّفوسِ تَحِلُّ أَفْنِيّةَ الفَنَا لا تَرْجُ إبْقاءَ البَقاءِ على امْرِئٍ [2]

تضمّن النّهي مسحة حِكمية استوحى معانيها من الآية الكريمة:﴿كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ ﴾[3]. وبهذا يسدي الشّاعر النّصيحة لأهل الفقيد ويقنعهم بأن لا بقاء إلاّ لله، والكلّ مصيره الفناء، فحمل أسلوب النّهي غرض النّصح والتّوجيه، وهما من أغراض النّهي، وفي إطار النّصح دائما يقول: (الكامل)

عِوَضٌ ولا لِرُوائِهِ الحُسّانِ لا تُخْدَعَنَّ فما لإحْسانِ الصِّبَا [4]

ينبّه الشّاعر إلى حلاوة أيّام الشّباب، ويقرّ بأنّها فرصة لا تقدّر ولا تعوّض وهذه المعاني تضمّنها تركيب النّهي، وأراد من جملة النّهي نفي تعويض أيّام الفتوّة التي ينعم بها المرء في شبابه.

ودائما في إطار النّصح والإرشاد يقول: (الطويل)

1- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص: 280.

2- المصدر نفسه، ص: 281.

3- سورة الرّحمن: الآيتان: 24، 25.

4- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص: 285.

فلا تَكْرَهَنْ إنْ خَاسَ قومٌ بعهدِهِمْ   عَسَى الخيرُ في الشَّيءِ الذي أنتَ كارهُ[1]

يقتبس المعاني المتضمّنة أسلوب النّهي المتصدر البيت من الآية الكريمة التي يقول فيها الله تعالى: ﴿ وَعَسَى أَن تَكْرَهُواْ شَيْئًا وَهُوَ خَيْرٌ لَّكُمْ وَعَسَى أَن تُحِبُّواْ شَيْئًا وَهُوَ شَرٌّ لَّكُمْ ﴾[2].

ثالثا–الانزياح التركيبي:

جاء في لسان العرب الجذر (زيح) زاح الشّيء يزيح زيحا وزيوحا وزيحانا وانزاح ذهب و تباعد[3] ويرتبط مصطلح الإنزيّاح (Ecart) بعلم الأسلوب ويعني الخروج عن أصول اللّغة وإعطاء الكلمات أبعادا دلالية غير متوقعة باعتباره « انحراف للكلام عن نَسَقه المألوف، وهو حدث لغويّ يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، و يمكن بواسطته التعرّف على طبيعة الأسلوب الأدبي»[4] والعرض غير المتوقّع للبنى اللغّوية يحقّق مفاجأة للمتلقّي تستدعي انتباهه وتثير اعجابه، وللاختيار أثره في تشكيل التّركيب، فقد يكون هذا الاختيار مخالفا او مقصودا في نفس الوقت؛ بمعنى أن يكون مخالفا للمألوف المعتاد وهذا ما يعرف بالعدول أو الانزياح، وهي عمليّة مقصودة من الشّاعر المبدع لخلق علاقات ودلالات جديدة من شأنها أن تسهم في توليد الشّاعرية المميّزة بين ذات وأخرى، وتسهم في تكثيف وتوجيه الدلالة.

1–التقديم والتأخير:

إنّ ظاهرة التّقديم والتّأخير في اللّغة العربية من أهمّ الظّواهر الأسلوبيّة التي تَوَقّف عندها الدّرس النّحوي والبلاغي العربي، وعُدّت الظاهرة من أكثر الإنزياحات في الشعر العربي، فهي تسهم في بناء النّص الأدبي وترتقي بصياغته من الشّكل الوظيفي المباشر إلى الشّكل الفنّي الجمالي، وتفتح للمبدع آفاقا رحبة في التّعبير عن المعنى عن طريق تحريك الكلمات من أماكنها المعتادة إلى أماكن جديدة استجابة للحالة الفكريّة والنّفسيّة التي يعيشها

1– المصدر السابق، ص: 304.

2– سورة البقرة: الآية: 214.

3 – ابن منظور: لسان العرب، مج4، مادة (زيح)، ص:444.

4 – نورالدين السد: الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ج1، ص: 179.

المبدع لحظة التّأليف والإبداع « فأشكال القلب من تقديم وتأخير الطارئة على الرّتبة المحفوظة للّغة هي من الإنزياحات البلاغية»[1] .

والجملة العربيّة لا تتّسم بثبات ترتيبها، فقد يحدث عدول عن هذا التّرتيب ممّا يخرج باللّغة عن إطارها النّفعي الوظيفي إلى الإطار الإبداعي الشّعري، وهي ظاهرة استرعت إهتمام كثير من النقاد في تراثنا النّقدي والبلاغي، فقد أشاروا إلى أهميّة الظاهرة وفاعليتها المتميّزة في التّشكيل الجمالي للصيّاغة والوصول باللّغة إلى دائرة الشّعرية والإبداع [2].

وجعلها بعض النقاد شرطا لتقدم الشاعر، كما يورد ابن رشيق في عمدته رأي بعض العلماء بقوله: « ورأيت من علماء بلدنا من لا يحكم للشّاعر بالتّقدم، ولا يقضي له بالعلم، إلاّ أن يكون في شعره التّقديم والتّأخير»[3] ، ولكلام عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز عن أهميّة التّقديم والتّأخير بقوله: «هو بابٌ كثير الفوائد جمُّ المحاسن واسعُ التصرّف، بعيد الغاية، لا يزال يَفْتَرُّ لك عن بديعةٍ، ويُفْضي بك إلى لطيفةٍ، ولا تزال ترى شعرا يروقك مَسمعُهُ ويَلْطُف لديك موقعُه، ثم تنظر فتجد سببَ أن راقك ولطُفَ عندك أن قُدِّم فيه شيءٌ وحُوِّل اللّفظ عن مكان إلى مكان»[4].

والمحدثون كذلك اهتمّوا بالظّاهرة ونوّهوا بقيمة هذا الأسلوب وما يؤدّيه من أغراض ودلالات في الكلام، ومن هؤلاء أحمد مصطفى المراغي الذي يقول: « الألفاظ قوالب المعاني... ومن البيّن أنّ رتبة المسند إليه التّقديم لأنّه المحكوم عليه، ورتبة المسند التّأخير لأنّه المحكوم به، وما عداهما فتوابع ومتعلّقات تأتي تاليّة لهما في الرّتبة، ولكن الكلام لا يسير دائما على هذا النّحو، فقد يعرض لبعض الكلم ما يدعو إلى تقديمه وإن كان حقّه

1- عدنان بن دزيل: التحليل الألسني للشعر، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد كتاب العرب، دمشق،العدد:141،1983، ص:275.

2- النّويري: نهاية الأرب في فنون الأدب، تحقيق علي بو ملجم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط ، دت ،ج7، ص:59. وينظر:ابن الأثير: المثل السائر في في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق، أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر،الجفالة ، مصر، 1962 ،ج2، ص35 ، والمبرّد: الكامل في اللّغة والأدب، تحقيق، محمد أبو الفضل ابراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3، 1997،ج1، ص:112.

3- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص262.

4 عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 143 .

التّأخير، فيكون من الحسن تغيير هذا ليكون المقدّم مشيرا إلى الغرض الذي يراد ومترجما عمّا يُقصد منه»[1].

نستشفّ من ذلك أنّ ملمح التّقديم والتّأخير ظاهرة تأتي لغرض بلاغي يكسب الكلام جمالا، ومعرفة السياق الذي وردت في إطاره هذه الظّاهرة يكتسب أهميّة كبيرة في مقاربة الغاية التي يستهدفها المبدع من وراء ذلك، لأنّ دورها يختلف باختلاف التّراكيب اللّغوية وتأثيرها يتفاوت من غرض فنّي لآخر.

وإذا تأمّلنا سياقات التّقديم والتّأخير في شعر ابن الحدّاد الأندلسي نجد أنّها شكّلت ملحما أسلوبيّا بارزا بحضورها الواسع وانتشارها في بناء جمله وتراكيبه، وهو الأمر الذي دفع البحث إلى الوقوف عند أهمّ مظاهرها، وأبرز تشكّلاتها للتّعرف من خلالها على قدرات الشاعر التعبيريّة ومحاولة واستكناه واستخلاص تأثيراتها الجمالية، ومن أشكاله تقديم الخبر على المبتدأ، وتقديم الجار والمجرور، وتقديم المفعول به.

1.1-تقديم الخبر على المبتدأ:

الأصل في نظام الجملة هو تقديم المبتدأ وتأخير الخبر، ذلك لأنّ الخبر وصف في المعنى للمبتدأ، فاستحقّ التّأخير كالوصف، ويجوز تقديمه إذا لم يحصل لبس أو نحوه[2]، ويمكن تقديم الخبر على المبتدأ نحويّا وجوبا وجوازا بشروط خاصة، لكن الأسلوبيّة تنظر لعملية التّقديم والتّأخير من ناحيّة الأبعاد الدّلالية التي يتوخاها الشّاعر لمواضع التّقديم المختلفة، لذلك سلّطنا الضوء على التقديم الجائز في شعر ابن الحدّاد، وعند إجرائنا مسحا شاملا لتقديم الخبر على المبتدأ وجدنا أنه يتمثّل في الصور الآتية:

أ.تقديم خبر المبتدأ:

جاء تقديم الخبر بصورة كثيرة وجليّة ولا سيما إذا كان الخبر شبه جملة (جار ومجرور) المصدّرة بحروف الجرّ المختلفة (اللام، في، من، على، عن، الكاف)، وتردّد (125) مرّة

1- أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة، دار القلم، بيروت، لبنان، دط، دت، ص 93 .

2- ابراهيم قلاتي: شرح ابن عقيل على ألفيّة ابن مالك في النّحو والصرف، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، دط، 2008 ، ص:67.

مشكّلا ملمحا أسلوبيّا مثيرا للاهتمام، وكان التردّد الأكبر لحروف الجر (اللام، في ، من) ، أمّا باقي الحروف فتواترت بنسب أقلّ، وسنقدّم بعض النّماذج من تقديم الخبر، يقول ابن الحدّاد : (الطويل)

ولي أملٌ إنْ يُسْعِدِ السّعْدُ نِلْتُهُ   ويَفْهَمُ سِرُّ النَّفْسِ في رَمَزاتِهَا*[1]

جاء التّقديم في الشّطر الأوّل، ولو جاء التّركيب على هذه الصّيغة (أمل لي) لتوهّم المتلقّي أنّ الجار والمجرور صفة لا خبر لأنّ النكرة تحتاج إلى الصّفة أكثر من حاجتها إلى الخبر، ولاشكّ أنّ الشّاعر أراد بالتّقديم هنا التّخصيص، واقتصار الأمل له دون غيره لأنّه يعلّق آمالا كبيرة على تحسين حاله جرّاء ما فعلته به محبوبته من صدّ وهجر دائمين.

يقول الشاعر في نص آخر: (البسيط)

وللثُّغورِ * بذِكْرى عدْلِهِ وَلَعٌ   وللقلوبِ لمَثْوَى حُبِّهِ لَطَأُ*[2]

قدّم الشّاعر شبه الجملة (الجار والمجرور) في شطري البيت ضمن التّقديم الواجب لأنّ المبتدأ جاء نكرة، وهذا لجلب الاهتمام للممدوح، وتخصيصه بصفات العدل والحب والرضى من جميع النّاس. ويقول في موضع آخر: (البسيط)

وللمَنُونِ بيُمْناهُ عُيونُ دِمَا   في جَدْولٍ يَتَحامَى وِرْدَهُ* الضمأُ

فراحَ نحوَ دَمِ الأبطالِ تحْسِبُهُ   راحًا* لها بالقَنَا العَسّالِ* مُسْتَبَأُ*

في موقِفٍ للمَنايا فيهِ مُرْتَكَضٌ   على الجِيادِ وللاجْنادِ مُنْـهَدَأُ [3]

يتقدّم الجار والمجرور في كلّ بيت أكثر من مرّة انسجاما مع أجواء السياق العام الذي تتحرّك فيه الأبيات، وهي أجواء المدح التي يصف فيها الشّاعر شجاعة الممدوح في

---

* رمزاتها: جمع رمز: الإشارة و الإيماء.

1- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان : ص: 168 .

* الثّغور: جمع ثغر: الفم، لطأ: لزوق الشّيئ بالشّيئ.

2- المصدر نفسه، ص: 115 .

* المَوْرِد: النّصيب من الماء، الرّاح: الخمر، القنا العسّال: الرّماح المضطربة، مستبأ: من استبأ الخمر إذا سبأها و شراها ليشربها.

3- المصدر نفسه، ص: 135 .

ساحات المعارك ، كما يؤكد الشّاعر من خلال هذا التّقديم على اقتصار صفات الشجاعة والقوة على سيّده المعتصم واختصاصه بها دون سواه .

ب.تقديم خبر الناسخ:

يظهر تقديم الخبر المنسوخ جليّا في قصائد ابن الحدّاد، ويشكّل ملمحا أسلوبيّا سواء خبر كان وأخواتها أم خبر إنّ وأخواتها، وتردّد (15) مرّة، وسنورد بعض الأمثلة كشواهد على حضور مثل هذه الأساليب لدى الشاعر ومنها ما جاء في قوله: (البسيط)

لا يَعْبأونَ بمَكْرٍ في مُقاوِمِهِمْ وليسَ للأُسْدِ بالسِّيدَانِ مُعْتبَأُ [1]

جاء خبر ليس (للأسد) مقدّما على اسمها (معتبأ) وإن كان الخبر مقدّما وجوبا إلاّ أنّه يعطي دلالات كبيرة منها تقديم الأشياء المهمّة، فشتّان بين الأُسود والذئاب، واستخدام حرف اللام يعطي خصوصية للشّاعر المتمثّلة في شجاعة الملك وإقدامه في المعارك .

وجاء في خبر إنّ وأخواتها مقدّما على اسمها كما في قوله : (السريع)

فإنَّ بي للرُّومِ رُوميَّةً تكنسُ ما بينَ الكنيساتِ [2]

في هذا البيت قدّم الشاعر شبه الجملة (للروم) على اسم إنّ (رومية) ليجعل من هذه الفتاة العِيسويّة مركز أشواقه وهيامه، كما يهتمّ بطقوس وأماكن عبادتها داخل الكنيسة.

ج–تقديم الجار والمجرور على الصفة:

ومن أمثلة تقديم الجار والمجرور على الصّفة ما جاء في قوله: (البسيط)

وبَيْتُ وَفْرِهِمُ إيمانُ وَفْدِهِمُ فهُمْ مَيَاسيرُ منْ حَمْدِ الوَرَى تُكَأُ* [3]

فقد تقدّم الجار والمجرور على الصّفة (تكأ)، والأصل في اللّغة عدم الفصل بين الصّفة والموصوف، إلاّ أنّ الشّاعر قدّم الجار والمجرور (من حمد الورى) لأنّه توقع أفق

1- المصدر السابق، ص: 132 .

2- المصدر نفسه، ص: 157 .

* تُكَأ: الكثير الإتّكاء.

3- المصدر نفسه، ص: 130 .

انتظار المتلقّي عن وصف هؤلاء المياسير، فأردف أيضا بوصفهم أنّهم أهل إتّكاء وثراء ووفرة ، ويقول في موضع آخر: (الطويل)

غَزالٌ ربيبٌ في المقاصرِ كانِسٌ* وخُوطٌ رطيبٌ* بالغَرائرِ*وارِقُ (1)

يقدّم الشاعر في البيت الشعري الجار والمجرور (في المقاصر) على الصّفة الثّانية (كانس) فاصِلا ما بينهما وبين الصّفة الأولى (ربيبٌ) يأتي بذلك لبيان صورة الفتاة التي لا تزال في ريعان الشّباب، التي شبّهها بالغزال القابع في كناسه، أو بغصن ناعم بدأ ورقه يزهر، كلّ هذا ليلبس فتاته حلي الجمال الذي سحر كيانه.

2.1-تقديم الجار والمجرور:

أتاح الشّاعر ابن الحدّاد لنفسه مساحة واسعة في بناء تراكيبه اللّغوية المختلفة من خلال تقديم الجار والمجرور على عناصر الجملة، ويتّضح ذلك في كثير من الصّور التي نوردها:

أ-تقديم الجار والمجرور على الخبر:

تواتر تقديم الجار والمجرور على الخبر في الجملة الاسميّة كثيرا وبلغ (10) مرّات وجاء هذا التّقديم لعدّة دلالات أسلوبيّة مختلفة، مثلما جاء في قوله : (السريع)

قَلْبيَ في ذاتِ الأُثَيْلاتِ رَهينُ لَوْعاتٍ ورَوْعاتِ (2)

ويقول أيضا: (الطويل)

وما بَالُ طَرْفِي لا يُوافِيكَ شاكِياً وطَرْفُكَ في كُلِّ الأحايِينِ وَسْنانُ*(3)

* كانِس: يدخل في كناسه أو يستتر في الشجر، الخُوط الرّطيب: الغصن النّاعم، الغرائر: جمع غريرة: الفتاة الشابة التي لا تجربة لها في الحياة.

1- المصدر السابق، ص: 238 .

2- المصدر نفسه، ص: 156.

* وسْنان: من السِّنة من نام نومة خفيفة .

3- المصدر نفسه، ص:261 .

ب–تقديم الجار والمجرور على الفاعل:

شكّلت هي الأخرى ظاهرة تقديم الجار والمجرور على الفاعل ملمحا أسلوبيّا في شعر ابن الحدّاد الأندلسي، وأحصى البحث (48) حالة تقدّم فيها الجار والمجرور على الفاعل و من أمثلة ذلك ماجاء في قوله: (الكامل)

وَبَدَتْ إلينا منهُ صُورَةُ سِيرةٍ   تنْبِيك عمّا سَنَّهُ العُمَرانِ* [1]

قدّم الشاعر الجار والمجرور على الفاعل (صورة) ليخصّ ممدوحه بشيء من العزّ والشرف، أين جعل سيرة الملك المعتصم من سيرة العُمرين، ويقصد الخليفتين أبي بكر الصديق، وعمر بن الخطاب رضي الله عنهما، ومن الأمثلة كذلك قوله: (البسيط)

وقد تُلِمُّ بها الغربانُ واقعةً   كأنَّها فوقَ محْلوقاتِهَا* لِمَمُ [2]

يقدّم الشّاعر الجار والمجرور (بها) على الفاعل (الغربان) للاختصاص ليظهر حالة الإذلال لما نزل بالأعداء من هزائم وقتل، حيث جعل من الغربان ما تلمّ وتحوم فوق القتلى، والصورة التّشبيهية التمثيلية تدلّ على بعد في الخيال وعمق في التفكير .

ج–تقديم الجار والمجرور على المفعول به:

تردّد تقديم الجار والمجرور على المفعول به في (18) مرّة في الديوان مما شكّل هو الآخر ملمحا أسلوبيّا ومنها قوله : (الطويل)

وآملُ من دَمْعي إلانةَ قلبهِ   ولا أثرٌ للغيثِ في الحَجَرِ الصَّلْدِ [3]

جاء تقديم الجار والمجرور (من دمعي) على المفعول به (إلانة) لأنّ الشّاعر أراد أن يشير باهتمام بالغ إلى دموعه المذروفة من أجل استمالة عواطف محبوبته التي تساوره أمالٌ كبيرة في نيل رضاها، والفوز بوصالها.

---

* العُمَران: عمر بن الخطاب وعمر بن عبد العزيز رضي الله عنهما، وقد يكون المقصود بالعمرين أبوبكر الصديق وعمر بن الخطاب رضي الله عنهما.

1– المصدر السابق، ص :292 .

* المَحْلوقات: المقصود رؤوس الموتى المحلوقة بالسّيوف غداة المعركة.

2– المصدر نفسه، ص: 252 .

3– المصدر نفسه، ص: 199 .

د–تقديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل:

تعامل الشّاعر مع هذا النمط من التقديم، وقدّم الجار والمجرور على الفعل في (12) حالة لدلالات مختلفة و منها ماجاء في قوله: (الكامل)

والماءُ أنتِ وما يَصِحُّ لقابضٍ والنّارُ أنتِ وفي الحَشَا تَتَوَقَّدُ [1]

يتقدّم الجار والمجرور (في الحشا) على الجملة الفعليّة (تتوقد) في الشّطر الثّاني، وأفاد بذلك تخصيص ما يعانيه من شوق، ومن حرقة بداخله، فيصف شوقه بالنّار التي تتوقّد في ضلوعه، وهي ماء يروي كبده، ولكن هيهات أن يحصل عليه .ويقول :(البسيط)

لولاهُمُ ما يَصُوبُ المُزْنُ مُسْتَهِمًا متى رَوَى سُيِّبًا من وبْلِهِ مَتَأُوا [2]

يقّدم هنا أيضا الجار والمجرور (من وبله) على الفعل والفاعل (متأوا) فيجعل ممدوحه جوادا فريدا في عطائه وكرمه، فهو في إغداقه على المحتاجين يفوق المطرالمستهم، وهو يروي الأرض الجدباء، وهي مبالغة مقبولة في شعر المدح .

3.1–تقديم المفعول به على الفعل والفاعل:

تواترت صورة تقديم المفعول به في الجملة الفعلية (50) مرّة ، ممّا شكّلت ظاهرة أسلوبيّة في شعره، ومنها قوله: (الكامل)

لوْ أبْصَرتْهُ الفرسُ قدّسَ نُورَهُ كِسْرى وأَخْبَتْ نارَها شيرينُ

أو لوْ بَدا للرّومِ مَعْجَزُ صُنْعِهِ أبْدَى السّجودَ إليه قُسْطَنْطِينُ [3]

نلاحظ في البيتين تقدّم المفعول به على الفاعل (قدّس نورَه كسرى) و(أبدى السّجودَ إليه قسطنطينُ) لإبراز قصر المعتصم العظيم الذي فاق جماله قصر شيرين زوجة كسرى، وللاهتمام أيضا يرى أنّ قسطنطين باني القسطنطينية هو عاجز عن مجاراة وبناء مثل هذا القصر العجيب قصر المعتصم.

1– المصدر السابق، ص: 190 .

2– المصدر نفسه، ص: 130 .

3– المصدر نفسه، ص:273 ،274 .

2-الحذفُ: هو شكل من أشكال الإيجاز يقوم على إهمال بعض عناصر النّظام اللّغوي وحذفها من صياغة الجملة، وهذا مع وجود قرينة في سياق الكلام أو دلالة الحال تشير إلى العنصر المحذوف من الكلام من غير إخلال بالمعنى، كما يشير إلى ذلك الزركشي بقوله: «هو إسقاط جزء الكلام أو كلّه لدليل»(1) لأنّ الأصل في الكلام ذكر جميع العناصر سواء الأساسيّة أو المتعلّقات، إلاّ أنّ المبدع يلجأ أحيانا إلى أسلوب الحذف في بناء جمله وتراكيبه لدلالات مختلفة كالإيجاز وإبراز المعنى في أوجز صورة من اللّفظ، وتكشف إيحاءاته، وتشدّ انتباه المتلقّي، وإثارة حسّه، فيحاول إدراك المعنى وإعمال فكره لاستحضار الدّلالة الغائبة التي تركتها ظاهرة الحذف.

وشغلت الظّاهرة النقاد قديما وحديثا، وتباينت نظرة البلاغيّين عن نظرة اللّغويين؛ فاللّغويون يرون أنّ الحذف لا يخرج عن السياق العام للنّظام اللّغوي على أسس تقدير شيء محذوف يفسّر الاختلال العام الظّاهر في التّركيب.

في حين يرى البلاغيّون أنّ هذا الحذف يستهدف دلالات معينة لدى المبدع يكشف شيئا من مقدرته اللّغوية القائمة على مخالفة النّمط المألوف.

وهنا يكمن الفرق بين المبدعين في استخدام اللّغة، لكن يجب الانتباه إلى أنّ الانحراف على نحو معيّن على القواعد اللّغوية، لا يعني التّصرف في اللّغة دون منطق أو فائدة، لذلك فالحكمة في التّصرف اللّغوي وتطويعه يجب أن يخدم الغرض الفنّي، ويحرص على الفائدة الدّلالية التي نكتشفها في الأسلوب الجديد .

وفي ذلك كانت إشارة عبد القاهر الجرجاني للظّاهرة ونلمسها في قوله :« هو بابٌ دقيقُ المسلك، لطيفُ المأخذ، عجيبُ الأمر، شبيه بالسِّحر، فإنّك ترى به تركَ الذكر أفصحَ من الذِّكر، والصّمت عن الإفادة أزيدَ للإفادة، وتجدُك أنطقَ ما تكون إذا لم تنطقِ وأتمَّ ما تكون بياناً إذا لم تُبن»(2) .

1- الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ج3، ص: 102.

2- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص: 170.

ولمّا كان الحذف من الملامح الأسلوبيّة التي تشكّل حضورا لافتا في شعر ابن الحدّاد الأندلسي، فقد آثر البحث الوقوف عنده ليجلو مظاهره، ويكشف عن بعض دلالاته ودوره في التّشكيل الجمالي للصيّاغة، وقدرته على تحقيق الشّاعر لدلالات رامها من وراء ذلك، وأسفرت العمليّة الاحصائية لظاهرة الحذف في الديوان على أنّ ظاهرة حذف المسند إليه (المبتدأ) شكّلت ظاهرة في شعره، أما المحذوفات الأخرى فقد جاءت في مواضع قليلة، وسنقدم كلا منها كما يلي:

1.2-حذف المسند إليه (المبتدأ):

تردّد حذف المبتدأ في شعر ابن الحدّاد الأندلسي (48) مرة في ديوانه وأغلبه جاء في سياق المدح، وهو أسلوب نجده يكثر في شعرالأقدمين كقوله : (الطويل)

حليمٌ وقد خَفّتْ حلومٌ فلوْ سَرَى   بعُنْصرُِ نارٍ حِلْمُه ما تَصَعَّدَا

جوادٌ لو أنّ الجودَ بارَى يمينَهُ   لكانَ قرارُ الحربِ في النَّاسِ سرْمَدَا

ذكيٌّ لو أنّ الشمسَ تحْوي ذكاءَهُ   لما وَجَدَ الضّمآنُ للماءِ مَوْرِدَا (1)

يصف الشّاعر قبل هذه الأبيات في قصيدته المدحيّة شجاعة وإقدام المعتصم وكرمه وجوده، ثمّ يواصل في هذه الأبيات معاني متتابعة مبنيّة على حذف المبتدأ لوجود قرائن دالّة عليه، ودلالة الحذف هنا تسليط الاهتمام بالممدوح وإبراز سجاياه ومناقبه، فهو عاقل راجح نيّر يجلو عن الدّين والدنيا الدياجير وهو جواد، والجود يفيض من يمناه، ومن دلالة الحذف كذلك إشراك المتلقّي وتنشيط ذهنه للبحث عن الدّلالات المضمرة، والارتقاء بالكلام من المباشرة إلى الإيحاء، ويقول أيضا: (المتقارب)

هلالٌ تألّقَ من بدرِ سَعْدٍ   ومزنٌ تَخلّقَ من بحرِ جُودِ (2)

يهنّئ الشّاعر سيّده المؤتمن بن المقتدر بن هود بمولود جديد، فيشبّه والد الطّفل بالبدر في إشراقة وجهه، وبالبحر في كرمه وجوده، ويحذف المبتدأ، والتّقدير (هو هلال) على اعتبار أنّ الكلام مفهوم ضمنا من الأبيات الأولى في مدح المولود، فلا حاجة هنا إلى ذكر

1- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان: ص: 191، 192 .

2- المصدر نفسه، ص: 203.

المبتدأ لأنّه معلوم، وكلمة هلال تكشف عن دلالات التألّق والزّيادة والنّور في الممدوح، وعدم الذّكر هنا أفصح من الذِّكر، لأنّ ذكر المبتدأ لن يضيف شيئا للمعاني التي استهدفها الشاعر.

2.2-حذف الحرف:

قد يحذف الحرف من تركيب الجملة كما في حذف حرف النّداء وحذف (ربّ) وقد يحذف الحرف من بنية الكلمة، وسنقدم نماذج هذا النّوع من الحذف ألفيناها في ديوان الشّاعر كما يأتي:

أ-حذف حرف النداء (يا):

حذفت (يا) النّداء في الدّيوان (07) مرّات وفي ذلك كقوله: (الطويل)

خليليَّ من قيسٍ بنِ عَيْلانَ خَلِّيَا   رِكابِي تُعَرِّجُ نحو مُنعَرَجاتِهَا[1]

كأنّ الشّاعر يتكلّم وهو قريب منهم (يا خليليّ) ، ودلّ على ذلك حذف حرف الياء، في حين أنّ الخليلين بعيدان من آل قيس عيلان، وهذا إمعان منه في الاعتداد بنفسه وبنسبه العريق، وليضفي مزيدا من الأصالة والمجد لشخصه، ويقول في موضع آخر: (الوافر)

نويرةُ إنْ قَلَيْتِ فإنـ   نَنِي أهواكِ أهواكِ [2]

يخاطب الشّاعر صاحبته باسمها مباشرة من غير حاجة إلى تنبيه، ولا أداة نداء، فهو لشدّة ما يكابده من شوق، ومعاناة هجر وصد، كل ذلك فرض عليه هذا الخطاب وبهذا الأسلوب الذي يدلّ على قربها منه حسيّا ومعنويّا، فهي بعيدة حاضرة في قلبه وروحه .

ب-حذف حرف الجر:

مال الشاعر إلى حذف حرف الجر (ربّ) في عدة مناسبات، ومن ذلك قوله: (الطويل)

1- المصدر السابق، ص: 161 .

2- المصدر نفسه، ص: 241 .

وساجِعةِ الأطيارِ تَشدُو كأنّهَا   فتاةٌ لها الأوراقُ حُجْبٌ وأستارُ [1]

وغرض الشّاعر من وراء حذف حرف (رُبّ) هو إعطاء قيمة للشيء المذكور بعدها ليبيّن مدى حرصه وتعلّقه بمحبوبته نويرة. ويقول في بيت آخر: (الطويل)

وليلٍ بهيمٍ سِرْتُهُ ونُجومُهُ   أزاهرُ رَوْضٍ أو سواهِرُ أجْفانِ[2]

وحذف حرف التاء من الفعل (يستطيع) في قوله: (الكامل)

فإذا بَنَى الأعداءُ هدَّمَ ما بَنَوْا   والدَّهرُ لا يسْطيعُ يهدمُ ما بَنَى [3]

3.2-حذف الفعل:

قد يحذف الشّاعر المسند والمسند إليه في الجملة الفعليّة ويكتفي بذكر المفعول المطلق، مقيما المصدر مقام الفعل.

ومن أمثلة حذف الفعل ما جاء في قول الشّاعرابن الحدّاد الأندلسي: (الكامل)

صبرًا وإن جلّ المُصابُ وسَلوةً   فإليهمَا حَكَم الحِجَى أنْ تَرْكُنَا [4]

حذف الشّاعر المسند والمسند إليه الممثّلين في الفعل والفاعل (أصبر) و(أسلو) وقد أفاد الحذف الإيجاز لضيق المقام، وتكثيف الدّلالة في أمر واحد عبّر عنه بالمفعول المطلق لأنّه مركز العناية ومحور الاهتمام .

3-الاعتراض:

جاء في المعاجم اللّغوية العربيّة: « اعترض الشيء دون الشيء أي حال دونه»[5] ونلاحظ أنّ المعنى يدور حول المنع بين شيئين متلازمين.

ومن النّاحية الاصطلاحية فقد اهتمّ النّحاة والنّقاد بالاعتراض وأشاروا إليه في مؤلفاتهم، فيشير ابن فارس إلى أنّه « من سنن العرب أن يعترض بين الكلام وتمامه كلام لا يكون إلاّ مفيدا»[6].

1- المصدر السابق، ص: 208 .

2- المصدر نفسه، ص: 299 .

3- المصدر نفسه، ص: 283 .

4- المصدر نفسه، ص: 284 .

5- ابن منظور: لسان العرب، مج6، مادة (عرض)، ص:180.

6- ابن فارس: الصاحبي في فقه اللّغة، ص: 245 .

ويرى بعض البلاغيّين أنّ الاعتراض من ضروب الإطناب وهو أن يؤتى في أثناء الكلام أو بين كلامين متّصلين معنى بجملة أو أكثر، وله العديد من الأغراض كالتّنزيه، والدّعاء، والتّنبيه [1].

يشير ابن رشيق في باب الالتفات في عمدته إلى اختلاف النّقاد في تسميته ذاهبا إلى أنّ سبيله أن يأخذ الشّاعر في معنى ثمّ يعرض له غيره، فيعدل عن الأوّل إلى الثّاني فيأتي به ثمّ بعد ذلك يعود إلى الأوّل دون أن يخلّ في شيئ ممّا يشدّ الأوّل [2] .

والاعتراض من الأساليب البلاغيّة التي حفل بها القرآن الكريم خاصة، وفصيح كلام العرب، منظومه و منثوره عامّة.

وهذا ما استقراه ابن جنّي في خصائصه بقوله: «هذا القبيل من هذا العلم كثير قد جاء في القرآن وفصيح الشعر، و منثور الكلام، وهو جار عند العرب مجرى التأكيد فذلك لا يشنع عليهم، ولا يستنكر عندهم أن يعترض الفعل وفاعله، والمبتدأ وخبره وغير ذلك ممّا لا يجوز الفصل فيه بغيره إلاّ شاذّا أو متأوّلا»[3].

ويكشف أسلوب الاعتراض عن دلالات مختلفة في شعر ابن الحدّاد الأندلسي وردت في سياقات مختلفة أبرزها :

1.3-الاعتراض بجملة شرطيّة:

شكّلت النّسبة الأكبر من تراكيب الاعتراض في الدّيوان وتردّد هذا النّوع أكثر من (20) مّرة . ومن نماذج هذا الاعتراض قول الشاعر: (البسيط)

إذا تَجَلّى إلى أبْصارهِمْ صَعِقُوا   وإنْ تغلْغلَ في أفكارهِمْ هَمَأُوا [4]

1- الزركشي: البرهان في علوم القران، ص:56، وينظر: فضل حسن عباس: البلاغة فنونها وأفنانها (علم المعاني)، دار الفرقان للنّشر، عمّان، الأردن، ط4 ،1997، ص: 500،501.

2- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص: 380 .

3- ابن جنّي: الخصائص، تحقيق محمد علي النّجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر،ج1، دط، دت، ص:335.

4- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان: ص: 110 .

فالجملة الاعتراضيّة (إن تغلغل) دلّت على تعليق الحدث والارتباط بالشرط قائم بهذه المبالغة الطّريفة في وصف هيبة الممدوح، ووصف خوف مناوئيه عندما يتجلّى لهم في ساحة الوغى. ويقول: (السريع)

فوجِّهَا نَحْوَهمُ إنّــهُمْ وإنْ بَغَوْا قِبْلةُ بُغْياتِي [1]

دلّت الجملة الاعتراضيّة (وإن بغوا) الواقعة بين اسم إنّ وخبرها على تعليق الحدث فهو مرتبط بالشّرط، أين أراد الشّاعر أن يبلّغ سلامه نحو أهل محبوبته، فرغم ظلمهم له تراهم يمثّلون مرتع عواطفه وملاذه الوحيد .

2.3-الاعتراض بجملة الحال:

تردّد هذا النّوع من الاعتراض في الجملة الحاليّة ما يقارب (15) مرّة، وتمثّل ذلك في قوله: (البسيط)

كأنّ سُمْرَكَ والإقبالُ يَعْطِفُهَا* بنانُ قومٍ إليهم بالرَّدَى* وَمَأُ* [2]

الجملة الحالية (والإقبال يعطفها) اعترضت اسم كأنّ والخبر (بنان)، و أسهم هذا الإعتراض في كشف دور الرّماح التي اسمرّ لونها، والتي تنثني في أيدي جنود المعتصم وهم يقاتلون العدوّ. ويقول موظّفا الجملة الاعتراضية: (السريع)

أَهيمُ فيها والهَوَى ضَلّةٌ بينَ صواميعَ وبيعاتِ [3]

استخدمت الجملة الاعتراضية (والهوى ضلة) في سياق هيام الشاعر بمحبوبته النّصرانيّة حيث أشار إلى (الضلّة) وهي بيت لعبّاد النصارى، فأسهمت في مدى تعلّقه حتى برموز وطقوس الدّين المسيحي.

3.3-الاعتراض بالظّرف:

ورد الظّرف معترضا عناصر الجملة في سياقات عدّة نذكر منها قوله: (الطويل)

1- المصدر السابق، ص: 156 .

* يعطِفها: يُثنيها، الرّدى: الموت، ومأ: أصلها ومّ، والومّ الإشارة.

2- المصدر نفسه، ص: 122 .

3- المصدر نفسه، ص: 157 .

إلى الموتِ رُجْعَى بعد حينٍ فإنْ أَمُتْ　　　فقد خلّدَتْ خُلْدَ الزَّمانِ مناقِبِي[1]

اعترض الظّرف (بعد حين) الدّال على الوقت المبتدأ (رجعى) وجملة الشّرط (فإن أمت) والجملة الفعليّة المبنيّة للمجهول باعتبار أنّ جملة الشّرط (فإن أمت) هي كذلك جملة معترضة بين الظّرف والجملة الفعليّة، ولقد شارك الاعتراض (بعد حين) زمن الحدث ومحاولة الشّاعر إشاعة مناقبه وأفعاله الكريمة (أدب وشعر) التي يخلّدها الزّمن عبر صفحات التاريخ.

4.3-الاعتراض بجملة النداء:

تردّد الاعتراض بهذا الشّكل في شعر ابن الحدّاد نحو(05) مرّات،ومن ذلك قوله: (الطويل)

أفاتكةَ الألحاظِ ناسكةَ الهَوَى　　　وَرِعِْتِ ولكنْ لحْظُ عَيْنِكِ خاطِئُ [2]

اعترض بجملة النّداء (ناسكة الهوى) جملة النّداء المصدرة للبيت، وقد وظّف الشّاعر صيغة النّداء معاتبا محبوبته عن زهدها وتنسّكها وهجرها له، والقصد من الاعتراض بجملة النّداء تنبيه المخاطب على الاهتمام بمضمون الكلام، وربما يفيد تخصيص المنادي بالمعنى المراد.

1- المصدر السابق، ص: 154.

2- المصدر نفسه، ص:145.

خلاصة:

خلاصة القول في هذا الفصل إنّ الأساليب الخبريّة كانت أكثر حضورا من الأساليب الإنشائيّة وربّما مردّه إلى أنّ الشاعر يميل إلى الإخبار وإيصال مكامن نفسه ومواجعها إلى غيره.

وعليه شكّلت الجمل الخبريّة المثبتة النّسبة الأكبر في الجمل الخبريّة عموما، وكان الإثبات عند الشاعر ابن الحدّاد بالجمل الفعليّة أكبر من الجمل الاسميّة مما جعل انتشار الجمل الفعليّة في دوانه يظهركملمح أسلوبيّ بارز في ديوانه.

فقد نوّع الشّاعر بين الجمل الفعليّة والاسميّة، فعبّرت الفعلية عن مختلف المواقف والأحداث وارتبطت بأفعال دلّت على معاني التجدّد والاستمرار، كما عبّرت الاسمية عن إثبات وتوكيد هذه المواقف.

شهدت الجملة الخبريّة تنوّعا كبيرا في ديوان الشّاعر منها الجملة الخبريّة المؤكّدة والمنفيّة كما شهدت تنوّع أدواتها المؤكّدة والنّافية مما يعكس شعريّة ابن الحدّاد الأندلسي وتوسيع قاموسه بشكل عام، كما شهد البحث حضور الجمل الشرطيّة بشكل مميز كذلك مع تنوّع أدوات الشّرط بحسب تنوع المواقف الشّعورية والانفعاليّة.

شكّلت الأساليب الإنشائية طاقات بلاغية فاعلة اتّكأ عليها الشّاعر في التّعبير عن أحاسيسه ومشاعره، وإفراغ ما في نفسه من هموم وأحزان، كما أشرك من خلالها المتلقّي.

وما يمكن ملاحظته في الأساليب الانشائيّة هو هيمنة جملة الأمر على الجمل الطلبيّة وتليها جملة الاستفهام فسجّل الأمر أكثر الأساليب الإنشائية حضورا في شعر ابن الحدّاد الأندلسي واستعمله بمعناه الحقيقي وهو الاستعلاء والإلزام، مما أضفى على نصوصه الشّعرية الكثير من الطّاقات التّعبيريّة التي زادت الصّياغة جمالا والدّلالة ثراء، كما كان لجملة الاستفهام أيضا حضورها المهمّ لما لها من قدرة الأداء على التّعبير عن أحاسيس الشّاعر وابراز مختلف مواقفه انطلاقا من التّساؤلات بغرض الاستخبار والاستفسار وشكلت

أدواته المختلفة والتي تصدّرتها الأداة (هل) فعبّرت هذه الجمل عن انفعالات الشّاعر وأخرجت عما يعجّ في نفسه.

وظّف الشّاعر أساليب أخرى كالنّداء وأغلب الاستعمال كان بالأداة (يا) شكّل به ملمحا أسلوبيّا هو الآخر عكس علاقة الشّاعر بالآخر، كما استعان الشّاعر بأسلوب النّهي بدلالاته المختلفة كالنّصح، والإرشاد إلاّ أنّ حضوره كان قليلا في شعره.

وأسهمت الإنزياحات التركيبيّة (التقديم والتأخير، الحذف، الاعتراض) في التّشكيل الجمالي للصّياغة والأداء الفنّي الجميل، وحقّقت غايات ومعاني إضافية، وعكس الانزياح على مستوى المعيار المألوف حالات الشاعر الانفعالية والنفسية.

الفصل الثالث

الخصائص الأسلوبية في البنية الدلالية

. توطئة.

1 – الحقول الدّلالية.

2 – المعجم الشعري في ديوان ابن الحدّاد الأندلسي.

- المعجم الشعري في موضوع الغزل.
- المعجم الشعري في موضوع المدح.
- معجم الطبيعة.
- المعجم الشعري في الأغراض الأخرى.

. خلاصة.

توطئة:

لعلم الدّلالة عدّة تسميّات منها علم الدّلالة مع ضبط الكلمة بفتح الدّال أو كسرها، وهناك من يسمّيه بعلم المعنى، ويطلق عليه آخرون اسم السيمانتيك (semantic) أخذا من الكلمة الأنجليزية أو الفرنسية [1].

ولهذا العلم تعريفات كثيرة منها العلم الذي يدرس المعنى سواء على مستوى الكلمة المفردة أم على مستوى التّركيب وما يتعلّق بهذا المعنى من قضايا لغويّة؛ أي يهتمّ بدراسة اللّغة من حيث دلالاتها، أو من حيث أنّها وسيلة للتّعبير عمّا يكمن بالدّاخل، وهو فرع من فروع علم اللّغة، وأخذ علم الدّلالة طريقه إلى الانتشار والتطور على أساس تاريخي ووصفي، فكان من علم الدّلالة التّاريخي تتبّع المعنى من عصر إلى عصر ويرصد ما طرأ عليه من تغيّر دلالي.

يدرس علم الدّلالة الوصفي المعنى في مرحلة زمنيّة معيّنة من مراحل التّاريخ اللّغوي ويسمّى هذا العلم عند الغرب بعلم « السيمانتيك» (semantic)[2] ويعرف أيضا هذا العلم بأنّه العلم الذي يدرس المعنى، وهو فرع من علم اللّغة الذي يتناول نظرية المعنى، كما يعرف باهتمامه بدراسة الرّموز وأنظمتها باعتبارها ذات أهميّة خاصة بالنسبة للإنسان، و بحوثه تشمل كل ما يتّصل بدراسة الدّلالة سواء كانت هذه الدّلالة خاصة باللّفظ، أم كانت خاصّة بالعبارة[3] ويرى بيير جيرو(pierre Guiraud) أنّ هذا العلم يعدّ أحد الوظائف الأساسيّة للكلمة، ولذا فإنّ علم الدّلالة يهتمّ بدراسة معاني الكلمات أو دراسة وظيفة الكلمات باعتبارها وسيلة اتّصال، واللّغة هي الأداة التي يستعان بها لنقل الأفكار[4].

1- أحمد مختار عمر: علم الدّلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط5، 1998، ص: 11.

2- رجب عبد الجواد إبراهيم: دراسات في الدّلالة والمعجم، دار غريب للطباعة،القاهرة، مصر، دط،2001، ص:11.

3- عبد الكريم محمد حسن جبل: في علم الدّلالة دراسة تطبيقية في شرح الأنباري للمفضّليّات، دار المعرفة الجامعية، قناة السويس، مصر، ص:20. وينظر: فايز الداية: علم الدّلالة العربي النّظرية والتّطبيق دراسة تاريخية تاصيلية نقدية، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط2، 1996، ص:07.

4- عبد الواحد حسن الشيخ: العلاقات الدّلالية والتّراث البلاغي العربي (دراسة تطبيقيّة)، مطبعة الإشعاع الفنيّة،المنتزه ابراج مصر، مصر، 1999 ، ص:07 .

وعلم الدّلالة علم قديم وعرف بهذا المصطلح على يد الباحث الفرنسي ميشال بريال (mechel Bréal) عام 1983، باعتباره فرعا من فروع علّم اللغة، ثمّ جاء بعده ستيفن أولمان (sTephen ullman) الذي كانت له عدّة مباحث في هذا المجال نحو أسس علم المعنى، وعلم المعنى، والمعنى الأسلوب، وجاءت جهود لاينز(Lyons) في علم الدّلالة التّركيبي(1) وغيرها من الدّراسات في هذا التّخصّص.

وأمّا عند العرب فالقدماء من العلماء في هذا الشّأن لم يفرّطوا في هذا العلم حتّى هيمن هذا الزخم التّراثي على الفكر اللّساني في العالم العربي، ورغم ذلك لم يمنع بعض المحدثين الاحتكاك بالغرب والأخذ عنه وإدخال مصطلحات هذا العلم للتفكير اللّساني العربي عن طريق ترجمة بعض الأعمال المتخصصة كترجمة كتاب علم الدلالة لبيير جيرو من قبل أنطوان أبو زيد، وإمّا عن طريق جهود بعض الدّارسين لهذا العلم كإبراهيم أنيس في كتابه (دلالة الألفاظ) وعلم الدّلالة لأحمد عمر مختار، وفايز الداية في مؤلفه علم الدّلالة العربي(2).

الحقول الدّلالية:

إنّ فكرة الحقول الدّلالية لم تظهر بشكلها النّظري إلاّ في حقبة العشرينيّات والثلاثينيات من القرن العشرين الميلادي، وكان ذلك على يد علماء سويسريين وألمان، ثمّ تطوّرت النّظرية في فرنسا بشكل خاص حيث ركّز موتور وأتباعه سنة 1953معلى حقول تتعرّض ألفاظها للتّغيير والامتداد و تعكس تطوّرا سياسيا واقتصاديا واجتماعيا هامّا وتقوم نظريّة الحقول الدّلالية على أنّ هناك مفاهيم عامّة تؤلّف بين المفردات داخل اللّغة وأنّ المعاني لا توجد منعزلة في الذّهن بل لابدّ لفهمها من ربط كلّ معنى منها بمعنى آخر، ويقصد بالحقل الدّلالي مجموعة من الكلمات المتقاربة في معانيها يجمعها صنف عام مشترك بينها(3).

1- نواري سعودي أبو زيد: الدّليل النّظري في علم الدّلالة، دار الهدى، الجزائر، دط،2007، ص: 37.

2- نور الهدى لوشن: علم الدلالة دراسة وتطبيق، المكتب الجامعي الحديث،الاسكندرية، مصر، دط ،2006، ص:19.

3- محمد محمد يونس علي: مقدمة في علمي الدلالة والتخاطب، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص:33.

المقصود بالحقل الدّلالي مجموع الكلمات التي ترتبط معانيها بمفهوم محدّد جامع يشكّل وجها لتلك المعاني، ومبررا لها لكي تأتلف على ذلك النّحو، أو هو مجموعة من الوحدات المعجميّة التي ترتبط بمجموعة تقابلها من المفاهيم واللّفظ دائما يرتبط داخل الوعي بكلمات أخرى متشابهة له في الشّكل والمعنى وتلك هي العلاقات الترابطية [1] .

ويعرف الحقل الدلالي بأنّه « مجموعة من المفاهيم التي تبنى على علائق لسانيّة مشتركة، ويمكن لها أن تكوّن بنية من بُنى النّظام اللّساني كحقل الألوان، وحقل القرابة العائليّة، وحقل مفهوم الزّمان، وحقل مفهوم المكان»[2]. وإلى غير ذلك من الحقول التي يعسر على الدّارس حصرها في هذا المقام.

لقد اهتدى اللّغويون العرب منذ القرن الثّاني الهجري الى جمع المواد اللّغوية على أساس انتمائها الى صنف معيّن ، وهو عمل نظريّة الحقول الدّلاليّة التي لم تهتد إليها الدّراسات الغربيّة إلاّ في العصر الحديث، لكن العرب لم يطلقوا عليها في القديم مصطلح الحقول الدّلالية، لأنّه مصطلح حديث، ومن جهود العرب في هذا المجال تصنيفهم لمجموعة من الرّسائل اللّغوية التي اقتصرت على مجال دلالي واحد، ومن أشهر هذه الرّسائل و المصنّفات نذكر ما يلي:

أ- رسائل خلق الإنسان لأبي عبيدة معمر بن المثنى (ت210هـ) و الأصمعي(ت213هـ)، وأبي علي القالي (ت356هـ) والصاغاني(ت650هـ) وقد ضمّت هذه الرّسائل أسماء أحوال الإنسان المختلفة من النّاحية العضويّة، و الأخلاقيّة و الاجتماعيّة.

ب- رسائل الخيل للنّضر بن شميل (ت204هـ) و أبي عمرو الشّيباني (ت206هـ) و قطرب (ت206هـ) وأبي إسحاق الزّجاج (ت310هـ) وقد ضمّت هذه الرّسائل فصولا، وأبوابا بحسب الموضوعات، فخصّصوا بابا لأسماء أعضاء الخيل، وبابا لما يستحب فيها، وآخر لما يكره فيها، وبابا لأوصافها وأسمائها...

1- نواري سعودي أبو زيد: الدّليل النظري في علم الدّلالة، ص: 129 .

2- أحمد حساني: مباحث في اللّسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط ، دت، ص: 161.

ج- رسائل النّبات للأصمعي، وأبي عبيدة وتشمل الأشجار والزروع والبقول و الحبوب[1] وهذه المباحث تعدّ بحقّ النّواة الأولى لمعاجم المعاني، أو معاجم الموضوعات التي ظهرت في التّراث العربي، ويمثّل معجم المخصّص لابن سِيدة الأندلسي(ت458هـ) أضخمَها على الإطلاق وأكمل صورة لفكر الحقل الدّلالي عند العرب، كما نجد في كتاب فقه اللّغة للثّعالبي(ت430هـ) حقلا دلاليّا اختصّ به ألوان الإبل حقولا دلالية مختلفة[2].

وفي هذه الدّراسة التي تقتضي فيها الدّراسات الأسلوبيّة التوقّف عند ألفاظ الخطاب ودلالاته، تساعدنا نظريّة الحقول الدّلالية التي تعنى بدراسة مفردات اللّغة من خلال تجميعها في حقول أو مجالات دلاليّة و معجمية التي تتكشف من خلالها العناصر أو الملامح المشتركة من خلال تصنيف معجم ألفاظ الشاعر عامّة، كما يساعدنا هذا المنهج عن كشف اختيارات الشّاعر اللّفظيّة من المعجم اللّغوي العام وكذا لانتقائه الألفاظ المناسبة لمقام أغراضه الشعرية.

فقد جمع البحث وأحصى الألفاظ المذكورة في الديوان وصنفها الى حقول وضبط عدد مرّات التواتر، واستهدف التّمثيل لبعض هذه الألفاظ كنماذج للتّوضيح مع الشّرح والتّعليق على الحقل المدروس والهدف من ذلك هو إدراك المنحى الدّلالي لخطاب الشّاعرمن خلال حصر الألفاظ والتراكيب اللّغويّة ولا يتسنّى ذلك إلاّ بعد عملية الإحصاء والتصنيف.

المعجم الشّعري في ديوان ابن الحدّاد الأندلسي:

إنّ معرفة مصادر وينابيع الحقول الدلاليّة والمعجم الشعري لابن الحدّاد الأندلسي يتعين علينا معرفة المفاتيح التي شكّل الشاعر بها مادّته اللّغوية من ألفاظ وتراكيب وصور وأخيلة، فلاشكّ أنّ الشاعر ابن الحدّاد الأندلسي اعتمد على معجم من الألفاظ أملته عليه الحياة الاجتماعية والوجدانية التي عاشها. والشاعر يعتمد اللّفظ لأنّه المادّة الأولى في بناء

1- عقيد خالد حمودي العزاوي: الدّلالة والمعنى دراسة تطبيقيّة، دار العصماء، دمشق، سورية،ط1،2014،ص:133.
2- أحمد حساني: مباحث في اللّسانيات، ص: 162.

النّص الشّعري لمّا يستحضر تجربته « بعد أن تكون غاصت في أكوام هائلة من الألفاظ»[1].

وصناعة الخطاب-كما هومعروف- عند النّقاد يعتمد على خاصيّتين وهما خصوصيّة التّعبير، ونوع الموضوع، فكل «غرض يفترض وجود ألفاظ معيّنة تحقّق بينها حين تركّب نوعا من التّماكن والانسجام وتبعد الانفصال والتّباين، وكلّ غرض من تلك الأغراض يتطوّر معجمه تطورا ما تبعا للتحوّلات المجمعيّة »[2] وهذا ما يفسّر وجود معجم خاص لكلّ موضوع من الموضوعات الشعريّة

ويحاول البحث أن ينظر إلى المعجم من الزاويّة الدّلالية، والكثير ينظر إلى المعجم على أنّه قائمة من الكلمات المنعزلة التي تتردّد بنسب مختلفة داخل نص معيّن وكلما تردّدت بعض الكلمات بنفسها أو بمرادفاتها أو بتركيب يؤدي معناها كوّنت حقلا أو حقولا دلالية وهكذا فإذا ما وجدنا نصّا بين أيدينا ولم نستطع تحديد هويته بادئ الأمر فإنّ مرشدنا الى تلك الهويّة هو المعجم. بناء على أنّ لكلّ خطاب معجمه الخاص، فللمدح معجمه وللغزل معجمه...

فالمعجم وسيلة من وسائل تمييز أنواع الخطاب، ويبيّن لغة الشاعر، ولكن هذا المعجم يكون في الأساس منتقى من كلمات حيث يرى الباحث محمد مفتاح أنها « مفاتيح النّص أو محاوره التي يدور عليها»[3] والطريقة الإحصائية التي نعمل بها تضع يدنا على بعض التردّدات التي لا ينكر أحد فضلها في رصد المحاور التي تدور عليها موضوعات الديوان.

وللتّعامل مع معجم الشاعر ابن الحدّاد الأندلسي رأينا أن نتّبع موضوعاته الشّعرية البارزة في ديوانه لاستنباط الألفاظ المهيمنة على كلّ موضوع، ورأينا أن نبدأ بموضوعي

1- عبد القادر الرباعي: الصورة الفنيّة في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، دط، 1980، ص:241.

2- محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم دراسة نظرية وتطبيقية، دار الثقافة، الدارالبيضاء، المغرب، ط1،1982، ص43.

3- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب، ط5، 2005، ص:58.

الغزل و المدح لأنّهما شغلا فضاء واسعا من ديوانه مقارنة مع باقي الموضوعات الأخرى من ناحية عدد القصائد والمقطوعات الشعريّة.

أولا: المعجم الشعري في موضوع الغزل:

كان للغزل في الشّعر الأندلسي مقامه الرّفيع و شيوعه الواسع عند شعراء الأندلس بعامة، وقد انْساب هذا الغرض على شفاههم، ودخل في أكثر الأغراض الشّعرية، فالطبيعة الأندلسيّة السّاحرة وأجواء اللّهو و الخمرة و السّمر و التلاقي مع المرأة، كلّ هذه العوامل التي توافرت في هذه الرقعة أدّت الى هذا النّوع من الشّعر الذي ازدهر واتسعت آفاقه وقد ساعد الرخاء كذلك والتّرف على انتشار هذا الموضوع.

والشّاعر ابن الحدّاد الأندلسي احتل الصدارة في مدينة المريّة حتى عدّ شاعرها الأول في الحب دون منازع، وغزله أنثوي لم يعرف الغلامية البتّة، فقد قطع أشواطا في تناوله بعيدة في عصره، وكلّ المصادر التي ترجمت له أجمعت على تعلّقة بالفتاة النّصرانية التي تغنّى بها كثيرا وكثر تشبيهه بها واستفرغ فيها كلّ غزله.

وكون محبوبته من نصارى الأندلس فقد استطاع وبأساليب فنّيّة متميّزة أن يضفي على ذلك الجوّ النّصراني أسلوبا قصصيا رائعا ممتعا حافلا بذكر كلّ ما له علاقة بالجوّ المسيحي من شعائر وطقوس، ودار أغلب شعره حول الحرمان والصدّ وهذا ما أكده إحصاء الألفاظ الدّالة على ذلك، ولم تكن طبيعة الأندلس الفاتنة غائبة عن مخياله وهو يرسم صوره الشعرية، ففي أشجارها الوارفة كثيرا ما كان يأنس بها، كلّ ترك أثره في هذا الموضوع الذي احتلّ الصدارة من ناحية عدد القصائد.

وجاء فن الغزل في المرتبة الثانية في الديوان من حيث عدد الأبيات واستعمل ابن الحدّاد الكثير من الألفاظ الدّالة على جسم الإنسان بصفة عامّة، وقد حاولنا بعد النّظر المتمعّن من توزيع تلك الكلمات ضمن ثلاث مجموعات وهي الرأس، والجسم، وداخل الجسم. وذلك حسب ما يوضّحه الجدول الآتي:

جدول يبين الالفاظ الدالة على جسم الانسان

الرأس	تواتره	الجسم	تواتره	داخل الجسم	تواتره
العين	17	اليد	04	القلب	31
الجفن	13	القد	04	النفس	26
اللحظ	12	الكف	03	الحلم	05
الطرف	07	الزند	02	الحشا	06
الناظر	07	الصدر	01	الروح	04
الخد	06	الخصر	01	الفؤاد	04
المقلة	04			الحجى	04
المدامع	04			الضلع	04
الحدق،الوجه الصدغين	03			الجنان	02
المآقي، اللمح البصر،المبسم الثغر،الجيد،المحيا الريقة، الفم	01			المهجة،الكبد العقل، الحجر الضمير، اللب السّور(القلب)	01
المجموع	89	**المجموع**	15	**المجموع**	93
المجموع الكلي					197

استعمل ابن الحدّاد الأندلسي نحو (سبع وتسعين ومئة) كلمة دالّة على أعضاء جسم الإنسان التي قسّمناها . كما هو موضح في الجدول . الى ثلاث مجموعات وهي: الرّأس والجسم، وداخل الجسم، ونلاحظ من خلال الإحصاء سيطرة الألفاظ التي تدلّ على الأعضاء المتواجدة داخل جسم الإنسان.

أ- المجموعة الأولى اشتملت على الرأس وما يحتويه من أعضاء: منها لفظ العين ومادلّ عليها (جفن، لحظ، طرف، ناظر، مقلة، حدق...) نحو (70) مرّة وهي بذلك تأتي في المرتبة الأولى مقارنة مع باقي أعضاء الجسم.

ب- تضمنت المجموعة الثّانية الألفاظ الدّالة على باقي ألفاظ الجسم الخارجية نحو (اليد والقدّ، والكفّ، والصدر...) كما هو مبيّن في الجدول السّابق، وجاءت لفظتا اليد والقد الأكثر تواترا في هذه المجموعة.

ج- تضمّنت المجموعة الثّالثة جميع الأعضاء المتواجدة داخل جسم الإنسان ومن أكثر الألفاظ التي ردّدها الشاعر في هذه المجموعة لفظة القلب حيث تواترت نحو احدى وثلاثين مرّة في ديوان الشّاعر، وتأتي بعدها لفظة النّفس بستّ وعشرين مرة، وعندما أمعنّا النّظر في ألفاظ المعجم الشّعري في هذا الموضوع وجدنا الألفاظ تصنف نفسها إلى حقلين دلاليّين.

1-حقل الشاعر المحبّ:

لاحظ البحث في ألفاظ الشاعر ابن الحدّاد الأندلسي ملامح واضحة في تجسيد تجربته الذاتية، فنلاحظ أنّه يكثر من الألفاظ التي تومئ إلى نفسية منكسرة حزينة، تتكرر شكواه مرارا من صدود محبوبته، وعدم اكتراثها به، فالتّوظيف دلّ بعمق على معاناة ومكابدة حقيقية عكست بصدق تجربته العاطفيّة، وأغلب الألفاظ التي أحصيناها كانت متعلّقة بالجسم وأعضائه، إلاّ أن هناك بعض الألفاظ دلّت على الصفات المعنوية كالفؤاد، والنفس.

1.1-الألفاظ الدالة على الصفات الحسية (أعضاء الجسم):

الصفات الحسية (أعضاء الجسم)	تواتره
العين	06
الجفن	13
اللحظ	12
الطرف	07
الناظر	07
المقلة	04
المدامع	04
الحدق	03
الصدغين	03
المآقي- اللمح- البصر- المحيا - الريقة	01
المجـــموع	64

من خلال هذا الجدول نلاحظ تواتر الألفاظ الحسيّة نحو أربع وستين مرّة ونسجل هيمنة لفظ العين الذي جاء في المرتبة الأولى كملمح لافت – وكما نعلم– أنّ حاسة العين تعدّ من أعضاء الجسم، وموضعها الرأس، وهي من بين الحواس الأكثر أهميّة، وهي أداة فاعلة، وتعدّ وسيلة من وسائل العاشق، وورد لفظ العين مع مرادفاتها الأخرى من الألفاظ المجازية (الجفن، الطرف، اللّحظ، الناظر، المقلة...) وترددت في (59) موضعا وارتبطت بدلالات (الأسى، الحزن، الدموع، السهر...)، وهذا التردّد له دلالته في كشف نفسية الشاعر (العاشق)، ولهفة شوقه، فهو ذارف الدموع دائم الأسى والحزن. ويقول الشاعر ابن الحدّاد الأندلسي: (البسيط)

فالعينُ دونك لا تحْلى بلَذتِها والدهرُ بعدكَ لا يصفُو تكدُرُه [1]

إن هيمنة لفظ العين على الألفاظ الحسيّة ترمز إلى كيان العاشق وهو الشّاعر، فالعين تدلّ على الحاله النفسيّة والشّعورية التي يعيشها الشاعر وما يعانيه من ألم ووجد.

ويقول في موضع آخر: (الطويل)

أما إنّها الأعلامُ من هَضَبَاتِها فكيفَ تكفُّ العينُ عن عبراتِهَا

ذَراني، وإذراءُ الدّموعِ لعلّهُ يُسَكِّنُ ما قد هاجَ من ذُكُراتِها* [2]

إشارة الشّاعر إلى ذرف الدّموع واضحة عندما يعتقد أنّ البكاء خير علاج لتخفيف لواعجه، وحرقة ما طوته ضلوعه.

وجاءت كلمة العين لتدلّ على البصر أو النّاظر في قوله : (الوافر)

حَجَبْتِ سناكِ عن بَصَري وفوق الشّمسِ سِيماكِ [3]

فلوعاته الحادّة وشدّة الوجد المتسلطة عليه تركته أحيانا يتمسّك بالرؤية الخارجية فعبّرعنها بلفظ البصر، ويقول أيضا: (السريع)

وناظِري مختلسٌ لمْحَها ولَمْحُها يَضرْمُ لَوعاتِي [4]

1–ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص: 210 .

* ذُكُراتها: جمع ذكرة: نقيض النسيان.

2– المصدر نفسه، ص: 162 .

3– المصدر نفسه، ص: 242 .

4– المصدر نفسه، ص: 160 .

وفي هذا الموضوع (الغزل) يأتي لفظ العين مع مرادفاته في المرتبة الأولى مهيمنا على بقية الأعضاء الحسيّة التي وظّفها الشاعر، وإذا ما التفتنا إلى الألفاظ الأخرى التي تعدّ من الحقل المعجمي للعين كالجفن والحدق واللّحظ والطرف نلاحظ تفاوتا في نسبة تواتر هذه الألفاظ المرادفة للعين، فجاء لفظ الجفن في (13) موضعا مرتبطا بالدّموع والفراق، وجاء لفظ الحدق في (03) مواضع مقترنا بذكر الدّموع. يقول الشاعر: (البسيط)

تركتَ قلْبي وأَشْواقي تُفطّرُه ودمعَ عَينِي وأحداقي تُحدِّرُهُ [1]

ويوظّف لفظ الحدق المراد به العين في قوله: (الكامل)

لو أستطيعُ فرشتُ كلَّ مسالكِي حَدقاً وبِيضَ سَوالفٍ* ونحورا*[2]

وفي هذا البيت وصف لحالة ترقّب لقدوم المحبوب.

ووظف لفظ اللّحظ في(12) مرة دالاّ على الصّبابة والوجد في قوله: (الكامل)

أنَّى يَهابُ ضِرابَهُم وطِعانَهُم صَبٌّ بألحاظِ العُيونِ طَعينُ ؟[3]

كما جاء لفظ (الطرف) في(07) مناسبات مقترنا بالسّهر والأرق في قوله : (الطويل)

وما بالُ طَرْفي لا يوافيكَ شاكيًا وطَرْفُكَ في كلِ الأحايينِ وَسْنَانُ [4]

هذا ما رصدناه من صفات حسيّة في هذا الحقل، كما نسجّل خلو هذا الحقل من الصفات الجسديّة الأخرى التي يستعملها الشعراء عادة في مثل هذه الموضوعات كصفات الخدّ، والقوام والوجه والفم والرّضاب وغيرها من الصّفات الجسديّة المتداولة في شعر الغزل.

2.1-الألفاظ الدالة على الصفات المعنوية (داخل الجسم):

كنا قد تكلّمنا عن الصفات الحسيّة في حقل العاشق، وأمّا فيما يخص الصفات المعنويّة فمن الطبيعي أن لا يخلو منها هذا المعجم، والجدول الآتي يوضح انتشار الصفات المعنوية في هذا الحقل.

1-المصدر السابق، ص:209 .

* سوالف: جمع سالفة: صفحة العنق، نحور: جمع نحر: موضع القلادة من الصّدر.

2- المصدر نفسه، ص: 219 .

3- المصدر نفسه، ص: 267 .

4- المصدر نفسه، ص: 261 .

وهذا الجدول التوضيحي يتضمّن أغلب الألفاظ المتواترة في الديوان الدالة على الصفات المعنوية داخل الجسم وهي: القلب، والنفس، والفؤاد.

صفات معنوية	التواتر
القلب	31
النفس	26
الفؤاد	04
المجموع	61

من خلال الجدول نلاحظ ألفاظ الصفات المعنويّة قد تواترت نحو(61) مرة، ورد لفظ القلب في (31) موضعا، ولكن بدلالته الحقيقية، وذكر الشّاعر لفظ النّفس (26) مرة وجاء لفظ الفؤاد في (04) مواضع، وهو تواتر قليل مقارنة بأعضاء الجسم المعنوية الأخرى التي تكرّرت عنده كثيرا وهذا ما نقف عنده لاحقا.

كما نشير إلى أنّ ألفاظ (القلب، الفؤاد، والنفس) لم ينفرد بهم موضوع الغزل لوحده، فقد وردت في موضوعات أخرى تصدّرت قصائد المديح، والوصف، والحماسة.

يقول الشاعر ابن الحدّاد الأندلسي: (الطويل)

وسُقْمُ فؤادي من سَقام جُفونِه   فإنْ نَقهَتْ* عَيْناهُ فالقلبُ ناقهُ

مُرادُ هوىً حَفّتْ به مُرُدُ العِدَى   ودون جِنانِ الخُلد تُلْقَى المكارهُ[1]

يوظّف الشاعر لفظ الفؤاد مشيرا إلى المعاناة النفسيّة وأثرها في الجسم عندما يربط بين برء عين محبوبته وبرء فؤاده وباقي أعضاء جسمه.

ويقول الشّاعر موظّفا لفظ النّفس: (الطويل)

ومن أين أرْجو بُرْءَ نفْسي من الجَوَى   وما كلُّ ذي سُقْمٍ من السُقْم بارئُ

وماليَ لا أسْمو مُرادا وهمّةً   وقد كَرُمَتْ نفسٌ وطابتْ ضَآضِئُ[2]

يفقد الشاعر الأمل في الشّفاء وبرء نفسه بسبب شدّة الوجد المسيطرة على كيانه .

---

* نَقَهَت: تعافت وبرئت.

1- المصدر السابق، ص:303 .

2- المصدر نفسه، ص:146 .

وهناك صفات معنويّة أخرى أحصيناها وظّفها الشّاعر ابن الحدّاد الأندلسي في هذا المجال نبيّنها في الجدول الآتي:

صفات معنوية أخرى	التواتر
الهوى	29
الشوق	10
الصبابة	07
الوجد	06
الحب	06
الغرام	05
الجوى	03
السلوان	03
الصبر	03
اللوعة- الهيام- الأنس- الوصل- الصادي- المتيم – الجمال – المدنف	02
الأسى – الحزن	01
المجمــوع	90

هذه الصّفات استعان بها الشّاعر في تجربته العاطفيّة وصاحَبَتْه في معاناته وانفعالاته، وعند قراءتنا للجدول نجد أنّ أكثر الصّفات حضورا وتردّدا لفظ الهوى الذي جاء في المرتبة الأولى في (29) موضعا، وبعده جاء لفظ الشّوق في (10) مواضع، وتردّد لفظ الصّبابة (07) مرات، وجاء كلّ من لفظ الوجد، و الحبّ في (06) مواضع وتردّد لفظ الغرام (05) مرّات، واستعمل الشّاعر ألفاظ كلّ من الجوى، والصبر، والسلوى في (03) مواضع.

إنّ توظيف هذه الصّفات المعنوية لم يكن مفاجئا اذا ما علمنا مايعانيه الشّاعر من هجر وصدود، وعدم اكتراث محبوبته به، وكلّ دعواته لها كانت تقابل بالرفض.

فجاءت هذه الألفاظ على شكل زفرات وآهات من نفس منكسرة، فقد اتخذها كمنفذ يعبّر بها عن صرخاته المتتالية نتيجة فشله، فكان الحزن، والأسى، والدموع، والبكاء، من الألفاظ التي جسّدت آلامه وحالته النفسيّة المتهالكة.

ويؤكّد شعره هذه الصّورة في عدّة مواضع منها ما جاء في قوله: (الطويل)

فَيَا عجبا أنْ ظلّ قَلبي مؤْمنًا بشَرْعِ غَرَامٍ ظلّ بالوصْل كافرا [1]

فمحبوبة الشّاعر لا تقرّ بالوصل، ومع ذلك يظلّ يأمل بوصالها حتّى ينسى صدودها، وتتقلّب حالته النفسيّة ويعيش على آمال الوصال فيقول : (البسيط)

كأنّ كفِّي في صدري يُصافِحُهُ فَما رَفَعْتُ يدا إلا وضَعْتُ يدَا [2]

ويعترف ببقاء الحرمان حليفا له، وسيبقى دائما أسير الوجد، وسيظلّ قلبه مطويا على جمراته لتتواصل معاناته، ويقول في موضع آخر: (الكامل)

أهْواهُمُ وإن اسْتَمَر قِلاهُمُ ومِنَ العَجائب أنْ يُحَبَّ المُبْغَضُ [3]

تتطوّر لديه حالة الهجر والبعد لتصل إلى درجة العبوديّة، فنلاحظ في خطابه الشّعري توظيف ألفاظ: (العبد، الذليل، الخادم) في قوله : (الطويل)

عَهِدْتُ بها أَصنامَ حُسْنٍ عَهِدْنَنِي هوىً عَبْدَ عُزّاها*وعَبْدَ مَناتِها* [4]

يجعل من نفسه عبيدا لها كما عبد المشركون العزّى والصّنم مناة من قبل، كما يظهر في المعجم الشّعري للعاشق لفظ الغادي بمعنى الرّقيب الذي يغتدي بكرة لرصد الأحبّاء. نلمس ذلك في قوله: (الطويل)

1- المصدر السابق، ص: 215 .

2- المصدر نفسه، ص: 193 .

3- المصدر نفسه، ص:231 .

* عزّاها: العزّى وهو وثن كانت تعبده قبائل غطفان، مناة: اسم صنم بين المدينة ومكة.

4- المصدر نفسه، ص: 164 .

فَيا شَجَراتٍ أثْمَرتْ كُلَ لذّة   جَناكِ لَذيذٌ لو جَنَيْتِ على الغادي [1]

كما أضاف إلى هذا المعجم ألفاظا مثل (البلوى والسلوى والشّوق والبكاء) كما جاء في قوله: (البسيط)

تركْتُ قَلبِي وأشواقِي تُفَطِّرُهُ   ودَمْعُ عَيْنِي وأحْداقي تُحَدِّرُهُ [2]

صورة يجمع فيها بين المعنوي والحسيّ، وقد بعدت محبوبته وتركت له الأشواق تفطّره، والأحداق تسيل دموعه.

بعد الوقوف على نسبة ورود الألفاظ التي كونت معجمه الشعري في مجال العاشق نستطيع أن نقول إنّ حقل الألفاظ المعنويّة كان موظفا أكثر من حقل الألفاظ الحسيّة، وهذا الإحصاء يقودنا الى نتيجة مفادها أنّ الشاعر ابن الحدّاد الأندلسي يعدّ من نموذج الشعراء العذريين، هذا النموذج القائم على التوسل والتأمّل بالاستئناس البعيد عن محيطه.

2-حقل المرأة المحبوبة:

تظهر في هذا المجال صفات حسيّة كألفاظ (العين، والخدّ، والوجه، واللحظ...) وظفها الشاعر بسياقات أخرى، وبدلالات مختلفة عن دلالات صفات الحقل السابق المتعلّق بالشّاعر المحبّ، كما نلاحظ اختفاء الألفاظ الدالّة على الصفات المعنويّة التي هيمنت على الحقل الأول، وبرزت بعض الألفاظ الدّالة على الدين المسيحي باعتبار أنّ الفتاة التي تعلّق بها ابن الحدّاد مسيحيّة العقيدة، وسنبدأ بالألفاظ الحسيّة التي كوّنت معجمه الشّعري التي يوضّحها الجدول الآتي:

1- المصدر السابق، ص: 205 .

2- المصدر نفسه، ص: 209 .

الصفات الحسية	التواتر
العين	11
الخد	08
الجيد	05
الوجه	03
القد	03
الطرف	03
الثّغر- الريقة- المبسم- الزند - الخصر	01
المجموع	34

نستنتج من القراءة الأولى لهذا الجدول الخاص بالصفات الحسيّة لحقل المحبوبة ظهور صفات حسيّة جديدة وهي(الخدّ، والجيد، والوجه، والقدّ) التي اختفت من حقل المحبّ.

حملت هذه الألفاظ دلالات متباينة من صورة إلى أخرى فنجد صفات العين مع مرادفاتها قد ظهرت في (11) موضعا، واحتلّت المرتبة الأولى مقارنة مع باقي الألفاظ الحسيّة الأخرى في وصف المحبوب، لأنّ العين تعدّ من مكامن الجمال في المحبوب يقول الشاعر : (الطويل)

تَمنّىَ مدىَ قُرْطيْه عَفْرٌ تَوالِعٌ   وتَهْوى ضِيا عَينَيْهِ عينٌ جوازئُ

وَفِي مَلْعبِ الصُدْغَيْنِ أبيضُ ناصِعٌ   تَخَلَّلَهُ لِلْحُسْنِ أحمرُ قانـئُ (1)

محبوبة الشاعر شديدة الجمال و البهاء فهي طويلة العنق عيناء، حتى أنّ الظّبية تتمنى جيدها، وتهوى البقرة الوحشيّة عينيها الواسعتين، ويوفّق الشاعر في تشبيه محبوبته بالبقرة الوحشيّة لاتساع عينيها، وبالظّبي الأعفر بجامع طول العنق، وهناك ألفاظ جاءت مرادفة للعين وارتبطت بها مثل الجفن والمقلة، واللحظ والطرف.

ويلاحظ ذلك في قوله: (الكامل)

كمْ مِنْ دمٍ سَفكَتْ جفونُك لم تَزَلْ   تُخْفي وتَكْتمُ سَفْكَهُ حتى بَدَا (2)

1- المصدر السابق، ص: 144.

2- المصدر نفسه، ص: 194.

وجاء الجفن في هذا البيت مجازا مرسلا والمراد به العين واصفا بذلك ما كابده من عذاب وألم، ويقول أيضا: (الطويل)

وسُقْمُ فؤادِي من سَقامِ جُفونِهِ فإنْ نَقِهتْ عيناهُ فالقلبُ ناقِهُ (1)

يشير الشّاعر في هذا البيت الشّعري إلى ما فعلته نظرات نويرة السّاحرة القاتلة التي أتعبت نفسه و أضعفت قلبه.

ووردت كلمة المقلة في قوالب مجازية دلّت على معنى العين في قوله : (الطويل)

مُضرّجُ بُرْدِ الوَجْنتيْن كأنَّما له مِن ظُباتِ* المُقْلتينِ ضَوارجُ* (2)

ويقول أيضا: (الطويل)

ومَنْ جَرحَتْهُ مُقْلتاكِ نويرةُ فليس يُرجِّى من جِراحِ الأَسَى أَسْوَا (3)

يدرك الشاعر تمام الإدراك أنّ جراح الأسى لا تلتئم إذا ما كان مصدر الجرح مقلتي نويرة . وجاء لفظ اللّحظ في سياقات دلت على ملامح العين التي استهوت الشّاعر في معشوقه فيقول: (الطويل)

أفاتِكةَ الألحاظِ ناسكةَ الهـوى وَرِعْتِ ولكنْ لحظُ عينيكِ خاطئُ (4)

وورد لفظ اللّحظ كذلك في قوالب مجازية كقوله : (المتقارب)

هُوَ البدرُ والغصنُ خداً وقداً كما أنه الظَبْيُ لَحْظًا وجِيدَا (5)

في هذا النّص يكثر الشّاعر من الاستعارات، فقد شبّه وجه معشوقته بالبدر إشراقا وتلألأ، وشبّه عينها بعين الغزال الأدعج اتّساعا وحسنا، وقدّها بغصن بانٍ انعطافا واعتدالا، وجيدها حسنا وطولا، والنّص مفعم بالألفاظ الحسيّة الجسديّة التي تداولها شعراء العرب مشرقا ومغربا.

1-المصدر السابق، ص:303 .

* ضَوارِج: قتلى عيونها ملطخة بالدماء، ظبات: جمع ظبة: حدّ السّيف.

2- المصدر نفسه، ص: 175 .

3- المصدر نفسه، ص: 305 .

4- المصدر نفسه، ص: 145 .

5- المصدر نفسه، ص: 195 .

ويقول في مناسبة أخرى: (الكامل)

والسمْهريةُ كالنهودِ نواهدُ والمشرفيةُ في الجفون جفونُ

أُفُقٌ إذا ما رُمْتَ لحظَ شُموسِهِ* صَدَّتْكَ للنَقْعِ المُثارِ دُجون* [1]

وظّف الصّفات الحسيّة لتقريب المعاني، ووفّق في تشبيه الرّماح وهي مشرّعه بنهود الفتيات، وشبّه السّيوف وهي في أغمادها بجفون الحسنوات، واستعمل لفظ اللّحظ بمعنى العين في كل صورة ولم يرد بمعناه المعجمي.

ورد لفظ الخدّ في (08) مواضع احتلّ المرتبة الثّانية بعد لفظ العين، ومن هذه النّماذج ما جاء في قوله: (الطويل)

وقدْ جَرَحَتْ عَينايَ صَفْحةَ خدِّهِ على خَطإٍ فاختار قتلي على عَمْدِ[2]

وفي قوله أيضا: (السريع)

فَمِنْ خُدودٍ قَمَرياتٍ على قُدودٍ غُصنُياتِ [3]

في هذا البيت يقترب الشّاعر من وصف جسد المرأة فجعل خدودها مضيئة كالقمر وقدودها كالغصون عندما يلامسها النّسيم.

ويواصل وصف جمالها بذكر الوجنتين التي ترادف الخدّ في دلالات الحسن والجمال فيقول: (الطويل)

مُضَرّجُ بُرْد الوَجْنتين كأنَما له من ظُباتِ المُقْلتين ضوارجُ [4]

وورد لفظ الجيد في (05) مواضع اختص به موضوع الغزل واستعمل لفظ الجيد لأنّه أكثر رقّة من لفظ الرّقبة.

وورد لفظ القدّ في (03) مواضع، وجمع الشّاعر بين القدّ والجيد في بيت واحد.

جاء ذلك في قوله: (المتقارب)

---

* شُموس: شمس الفرس إذا مَنَعَ ظهره، دُجون: جمع دَجَن: ما يلبس الأرض من غيم.

1- المصدر السابق، ص:266،267.

2- المصدر نفسه، ص: 198 .

3- المصدر نفسه، ص:159 .

4- المصدر نفسه، ص: 175 .

هو البدرُ والغصنُ خدّا وقدًا   كما أنه الظبيُ لحظًا وجيدا [1]

وورد لفظ الوجه في هذا الحقل (03) مرات تعلّقت بالمعشوق، ومن ذلك قوله: (الكامل)

فَلعلّهُ يُرْوِي صَداي بِلَمْحِهِ   وَجْهٌ به ماءُ الجمالِ مَعينُ [2]

يجعل من وجهها مصدر إرواء وإشباع لأشواقه المحرقة يدخل ذلك في وصف محاسن وجه محبوبته .

وورد لفظ الطّرف في (03) مواضع عزّز به جماليّات معشوقه كما في قوله : (الكامل)

تَوْريدُ خَدّكِ للصّبابةِ مَوْرِدٌ   وفُتورُ طَرْفِكِ للنّفوسِ فُتونُ[3]

ويقول في بيت آخر: (الطويل)

وما بالُ طَرْفِي لا يُوافِيكَ شاكيا   وطَرْفُكَ في كلّ الأحايين وَسْنانُ [4]

وهناك صفات جسديّة أخرى رصدناها ونحن نبحث عن قاموس الشّاعر الذي استعمله في إثراء معجم معشوقه فوجدناه استعملها ولم يكثر من تردّدها مقارنة بغيرها نحو (الفم، الثغر، الريق، المبسم) .

هذه الألفاظ تسجّل دائما حضورها في مثل هذه المواضيع، يقول الشّاعر ابن الحدّاد الأندلسي : (الطويل)

وفي ثَغرك الوَضاحِ رِيٌّ لُبانَتِي*   فَظَلْمُك* صَدْآءٌ وقلبي صَدْيانُ [5]

ينظر إلى ثغرها فإذا هو مورد عذب زلال يشبع الرغبات ومع ذلك لا يزال قلبه ضمآن نتيجة صدودها . ويقول في بيت آخر: (البسيط)

1- المصدر السابق، ص: 195 .

2- المصدر نفسه، ص:268 .

3- المصدر نفسه، ص: 269 .

4- المصدر نفسه، ص:261 .

* الظَّلم: ماء الأسنان، اللُّبانة : الحاجة.

5- المصدر نفسه ، ص:261 .

ما بالُ ريقَتِه* في سَلْم مَبْسَمِه*   وواجبٌ أن تُذيبَ القهوةُ* البَردا*[1]

تغزل حسيّ واضح بتوظيف ألفاظ حسيّة كالرّيق والمبسم ليسائلها عن هجرها .

ومن الصّفات الحسيّة وظّف الشاعر صفة أخرى وهي لفظ الزّند الذي يقول فيه: (الطويل)

وفي زَنْدِه الريانِ* سورٌ تَعَضُه   فيَدْمَى كما ثارَ الشرارُ من الزندِ [2]

كما وظّف أيضا لفظ الخصر في قوله: (البسيط)

أعْدَى جَنانِي* فحاكَى طَرْفُه مَرَضًا   وغرَّهُ أن يُحاكِي خَصْرُه جَلدَا[3]

بهجرها وحدها حمّلت قلبه بما لا يطيق ورغم ذلك يظلّ عاشقا متيّما بأجفانها الفاترة ومقلتها الساحرة وخصرها النحيف .

كما نلاحظ أنّ الشاعر وهو يكثر من الصفات الحسيّة في إبراز صفات الجمال وصف في معشوقه الشَّعر الأسود، لكن بألفاظ دلّت عليه كصفة السّواد الفاحم الذي نجده يعبّر عن الذّوق العربي، عندما يشبه شعرها الأسود بالغروب فيقول: (الطويل)

وفي مَشْرقِ الصُدْغين للبدرِ مغربٌ   وللفكرِ حالاتٌ وللعينِ شارِقُ[4]

وهي مطابقة جميلة بين المشرق والمغرب، من خلالها شبّه الشاعر وجه محبوبته المشرق بالبدر، وباللّيل شعرها الأسود، وهي صفات حسيّة اختارها في وصف المحبوب وأخرى لها معجمها الخاص، أبرز من خلاله أهمّ سمات الجمال التي شدّت أنفاسه واستهوته، بينما لا نجد في هذا الحقل من الصّفات المعنويّة إلاّ القليل منها كلفظ الهوى والحسن.

---

* ريقته: الريقة: الرضاب، المبسم : الثغر، القهوة: الخمر، البَرَد: حَبّ الغمام.

1-المصدر السابق، ص:193 .

* الزند: موصل الذراع في الكفّ، الرّيان: النّاعم.

2-المصدر نفسه، ص:198

* الجَنَان: القَلب.

3- المصدر نفسه، ص:193 .

4- المصدر نفسه، ص:237 .

1.2- معجم العقائد النصرانية:

كان لحضارة الأندلس الجميلة ورقّة الحياة بها الأثر الكبير في انتشار موضوع الغزل الذي ميّز الشّعر الأندلسي بوضوح حيث انعكست ملامح الحضارة على إبداع الشّعراء وأثّرت كثيرا في لغتهم الشّعرية، والشّاعر ابن الحدّاد من شعراء الأندلس الذين تركوا لنا بصماتهم في الشّعر الرقيق، وفي هذا الموضوع يظهر عنده التّغزّل بالمرأة النّصرانيّة كملمح تجدر الإشارة إليه، أين شكّل طفرة متقدّمة وقفزة نوعيّة بفنّ الغزل بالأندلس مخلّفا بذلك جوّا حضاريا يعبّر عن روح الحياة الأندلسيّة الرّاقية التي احتضنت كلّ الأجناس والعقائد، « فهذا النّوع من الغزل بدأ يتميّز بلونه المحلّي الذي يزيده وضوحا انعكاس الطّابع الحضاري في المعجم الشعري»[1].

وخيّمت على معجمه الغزلي الأجواء العقائديّة التي دلّت على دين محبوبته النّصرانية نويرة، كما وظّف العديد من الألفاظ المستوحاة من الدّين المسيحي ممّا جعل الشّاعر ابن الحدّاد الأندلسي رائدا في هذا النّوع من الغزل الجديد في الأدب العربي، وحفل معجمه في هذا المجال على ألفاظ ومصطلحات نوضّحها في الجدول الآتي:

ألفاظ العقائد النصرانية	التواتر
التثليث	03
الانجيل	03
الفصح	03
عيسى عليه السلام	02
الكنيسة	02
صومعة- بيعات- أسقف- مصباح- منساة- قس صلبان- راهب- ناسك- مسيحية- رومية سامرية- زنار	01
المجموع	26

1- عبد القادر هنّي: مظاهر التّجديد في الشعر الأندلسي قبل سقوط قرطبة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، دط، دت، ص:56.

تغزلُ الشّاعر ابن الحدّاد الأندلسي بمحبوبته النّصرانيّة، جعله ينتج عملا شعريّا منفردا له ملامح متميزة، فلكلّ تجربة لغتها الخاصة، ولكلّ مكان مفردات لغويّة خاصة تدلّ عليه ولا تقال إلاّ في حضرته [1] ونستطيع أن نصنّف معجم ابن الحدّاد الأندلسي من خلال توظيفه لألفاظ العقائد الخاصّة بالنّصرانيّة ضمن مجالين: الأوّل يتعلق بالمحبوبة والآخر بالشّاعر .

2.2-الألفاظ الدالة على دين المحبوبة:

3.2-التّثليث: لفظ يدّل على أهمّ مرتكزات الدّين المسيحي، ويعني وجود الإله في ثلاثة أقانيم (الأب، الابن، روح القدس) يقول الشاعر في ذلك: (الطويل)

وفي شِرْعةِ التثليثِ* فَرْدُ مَحاسنٍ* تَنَزّلَ شرعُ الحبِّ من طَرْفه وَحْيا

وأُذْهِلُ نفسي في هوَى عِيسويةٍ بما ضَلَتِ النفسُ الحَنِيفيةُ* الهَدْيا[2]

يصف محبوبته بأنّها غاية في الحسن والجمال (فرد محاسن) ويذكر أنّها من عقيدة التّثليث، كما نراه يوظّف قضيّة نزول الوحي على الأنبياء توظيفا فنّيّا زاد من جمال البيت، فشريعة المَحبّة تنزّلت من طرفها على المحبيّن وحيًا، كما نلمس توظيفه للألفاظ الدّالة على نصرانيّة محبوبته (التثليث، العيسوية).

ويسوق هذه الألفاظ في قوله: (الطويل)

حديثُكِ ما أحلى! فزيدي وحَدِثي عن الرشإ الفردِ الجمالِ المثلثِ* [3]

ويقول أيضا: (الطويل)

مثلثةٌ قد وحَّدَ اللهُ حُسْنَـها فَثَنّيَ في قلبي بها الوَجْدُ والحُزْنُ[4]

1- محمد عويد محمد ساير الطربولي: المكان في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين الى نهاية الحكم العربي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص: 22 .

2- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص: 306 .

* التثليث: وجود الله في ثلاثة أقانيم (الأب، الابن، روح القدس) عند النصارى، فرد محاسن:الجمال الفريد الذي لا نظير له، الحنيفية: المسلمة.

3-المصدر نفسه، ص: 169 .

* المثلث: النّصراني القائل بالثالوث.

4- المصدر نفسه، ص: 256 .

يعزّز الشّاعر جمال هذه النّصرانية وحسنها في مشاكلة لطيفة اغترفها من عقيدة محبوبته التي تتضمّن التّثليث، فأبدى مقدرة فنّية عندما تلاعب بالألفاظ واستنبسط معاني متبكرة لحبّه على شاكلة الأقانيم الثلاثة (الحسن، الوجد، الحزن) وحقّق بذلك التّثليث الوجداني العاطفي الذي يغمره دائما، وكلّ ما نستشفّه من هذه النّصوص التي وظّف فيها لفظ التّثليث.

يظهرنلاحظ التّرابط الفنّي بين التّثليث وحسن و بهاء محبوبته، وكأنّه يقيم الحجّة على تفرّد المرأة النّصرانية بالجمال في نظره، فجسّد هذا الجمال في لوحات فنّيّة رائعة .

4.2-الطقوس الدينية:

الطّقوس التي أفردها الشّاعر تعدّ كذلك من أهمّ المعالم التي تدلّ على نصرانيّة المحبوبة، وقد حوى شعره ألفاظا دالّة على الشّعائر والطّقوس الدينيّة عند المسيحيّين الشّيء الذي يمنحنا صورة واضحة عن إحياء الشّعائر الدينية عندهم في زمانهم (1).

ويؤكّد ذلك نصّه الشّعري الذي يقول فيه: (السريع)

وعَرِّجـــا يا فَتَيْى عامــرٍ   بالفتـــياتِ العِيســـوياتِ
فإنّ بي للـــــرومِ رومـــيةٌ   تَكْنسُ ما بين الكنيســـاتِ
أَهيمُ فيـــها والهوى ضلـــةٌ   بين صواميــعَ و بيــعاتِ
أُفْصِحُ وحْدي يوم فِصْحٍ* لَهمْ   بين الأريطَى* والدُوَيْحاتِ*
وقد أَتَـوا منه إلـــى مَوْعـــدٍ   واجتمـــعوا فــيه لميقـاتِ
بموْقِـــفٍ بين يدَيْ أســـقفٍ   مُمِسِكِ مصباحٍ ومنـــساةِ
وكلُ قسٍّ مُطِـــهرٍ للتُـــقى   بآي إنصاتٍ وإخـــباتِ*
وقد تَلَو صُحُفَ أناجيلِـــهِم   بحسنِ ألحـــانٍ وأصواتِ (2)

1- جودت الركابي: في الأدب الأندلسي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، 1975، ص:52.

* الأريطي: شجر طويل ثمره كالعنّاب، الدويحات: جمع دويحة، والدوحة الشجرة العظيمة ويقصد بها منتزهات مدينة المريّة، الفصح: عيد تذكار قيامة المسيح، إخبات: سكوت وخشوع.

2- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص: 158، 159 .

يرسم الشاعر لوحة فنّيّة رائعة مفعمة بحركيّة شعائر المسيحيّين ذكر من خلالها ألفاظا دالّة على عبادة محبوبته (صوامع، بيع، كنيسة، أسقف، منساة، قس، فصح، مصباح ...) مما أصبغ على نصّه جوّا شعائريّا جسّد خلاله تجربته الشّعرية في بعدها العاطفي، ويشارك بأحاسيسه فرحة محبوبته نويرة في عيدها (الفصح) ، كما عمد في دفقه الشّعري إلى توظيف السّرد عندما حدّد لنا الحيّز المكاني (الكنيسة) فثمّة علاقة قويّة بين المكان وعناصر السّرد القصصي[1] ويؤكّد أنّ محبوبته هي أصلا راهبة تلازم الكنيسة (تكنس ما بين الكنيسات).

وكلّ ذلك يؤكّد صدق الشّاعر وعاطفته القويّة تجاه المرأة النّصرانيّة فكيف يكون هذا الاهتمام بتلك الطّقوس، والمعرفة الدقيقة بتفاصيلها دون أن يكون وراء ذلك دافع قوي يؤكّد حبّه و إخلاصه لها .

5.2-إعجاب الشاعر بالدّين المسيحي:

يفهم من قراءة بعض نصوصه نزوح الشّاعر ابن الحدّاد الأندلسي إلى معتقد محبوبته، فيخرج عن المألوف في تمسّكه بها فتراه يلجأ إلى نبيّها المسيح عيسى -عليه السلام- ويتلاعب بالألفاظ فيجانس بين عساك وعيساك في قوله: (الوافر)

عَساكِ بحَقِّ عِيساكِ مُريحَةَ قلبي الشاكي [2]

ثم يظهر محبّا للقسّ عساه يكون مخلّصه من مذلّة الهوى وعذابات الشّوق وألم الوجد والهيام، فيقول مناجيا قسّا : (الطويل)

ولابّد من قَصِّي على القَسِّ قِصتي عساهُ مُغيثَ المُدْنَـــفِ المُتَغوِّثِ
فلم يأْتِهم عيسى بدينِ قـــــساوةٍ فيَقْسوعلى مُضْنىً* ويَلْهُو بمُكْرَثِ*[3]

1- محمد عويد محمد ساير الطربولي: المكان في الشعر الأندلسي، ص: 24.

2- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص: 241 .

* المضنى: من أضناه المرض وأثقله، المكرث: من اشتد عليه الغمّ.

3- المصدر نفسه، ص:171 .

كما يظهر إعجابه بدين عيسى عليه السلام ويطرب لسماع تراتيل النّصارى في يوم فصحهم. ويعبر عن ذلك بقوله: (الطويل)

وقد تَلَوْا صُحفَ أناجيلِهم بحسنِ ألحانٍ وأصواتِ

يَزيدُ في نَفْرِ يَعافِيــرِهم* عنّي وفي ضَغْط صَباباتي (1)

ويقول أيضا: (مجزوء الوافر)

وأَوْلعَني بصلْبانٍ ورهبانٍ ونسّاكِ (2)

وفضلا عن ثنائه لهذا المعتقد نجد له في شعره موقفا آخر قلب فيه المفاهيم المعتادة، ونهج نهجا جديدا، فحبّه المتيّم لهذه المرأة جعل نفسه تميل لدين النّصارى، فقد كان الأندلسي يميل عن دينه ليتّبع هواه، فَهْمًا منه بأنّ القلوب دينها هواها أو أنّ الحبّ في الديّانة ليس بمنكر، فالقلوب بيد الله(3).

ويرى أنّ التّوحيد واتّباع الهوى متضادّان وفي هذا السياق يقول: (الطويل)

وأُذْهِلُ نفسي في هوى عِيسويةٍ بها ضلّتِ النفسُ الحنيفيةُ الهَدْيا (4)

وانعطافه هذا نحو معتقد النّصرانية لم يكن بدافع العقيدة ذاتها بقدر ما يسوقه إليه حبّه وولعه بنويرة التي تعتنق هذا الدّين، مّما جعله دائم التردّد على أماكن العبادة.

يقول أيضا: (مجزوءالوافر)

ولم آتِ الكنائسَ عَنْ هوَىً فِيهِنَّ لولاكِ (5)

وقربه من هذا الدّين أضفى على لغته تميّزا من خلال بناء قافيّته على الألفاظ الدالة على الدّين المسيحيّ فيقول : (السريع)

---

* اليعافير: جمع يَعفور وهو الظبي بلون التراب.

1-المصدر السابق، ص:159 .

2- المصدر نفسه، ص:241 .

3- جودت مدلج: الحب في الأندلس ظاهرة اجتماعية بجذور أندلسية، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص: 245.

4- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص: 306 .

5- المصدر نفسه، ص:241 .

وعرّجا يا فَتَيَيْ عـامرٍ بالفتـــيات العِيسويات

فإن بي للروم روميةٌ تكنسُ ما بين الكنيساتِ

أَهيمُ فيها والهوى ضلةٌ بين صواميعَ وبِيــعاتِ [1]

إنّ نزوع الشّاعر إلى هذا النّوع من الغزل فرض عليه توظيف لغة عقائديّة الْتَفع بها معجمه الغزلي وتنوّعت ألفاظه في رسم مشاهد الطّقوس والشّعائر التي احتوته وذهبت بلبه على قدر ما يهيم بحبّه للمراة النّصرانية، ويقودنا هذا إلى ملمح آخر يستنبط من هذا الحقل، وهو انفتاح وتسامح المجتمع الإسلامي الأندلسي مع مختلف الأجناس والعقائد، كما عكس الجانب الوجداني الذي كان يطبع هذه البيئة في ظلّ الحضارة الإسلاميّة بالأندلس .

ثانيا: المعجم الشّعري في موضوع المدح:

لابدّ من الإشارة إلى أنّ مدائح الشّعراء الأندلسيّين محشوّة بالتملّق والاستجداء على طريقة المشارقة[2] ولم يختلف شعر المديح في الأندلس عنه في المشرق فقد كان الخلفاء والأمراء مقصدا لشعراء الأندلس[3] .

واشتملت قصيدة المديح عندهم على كثير من الفضائل و الصّفات التي يمدح بها الحاكم كالمروءة، والشّجاعة، والسماحة، والكرم، والحزم، والوفاء، والعزم، والجود وهي صفات جعلها النّقاد الأوائل معيارا للمديح [4] .

والشّاعر ابن الحدّاد الأندلسي واحد من الشّعراء الأندلسيّين، نظم في هذا الموضوع وخصّ به الأمراء وبلغت مدائحه (18) قصيدة، احتوت على (250) بيتا من الشّعر وبعد النّظر في الموضوع رأينا أن نوزّعه على حقلين.

1- **حقل الممدوح:** اختار الشّاعر حقلا من الألفاظ تدور أغلبها حول دلالات الكرم والشّجاعة ، ويمكن أن نوضّح بهذا الجدول أكثر الألفاظ حضورا في هذا المجال:

1- المصدر السابق، ص:157.

2- جودت الركابي: في الأدب الأندلسي، ص:114.

3- محمد رضوان الداية: في الأدب الأندلسي، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1 ،2000، ص:61.

4- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص:80،81.

التواتر	ألفاظ الكرم والشجاعة
09	الجود
04	الندى
04	العفة
03	المكارم
03	العدل
03	الإنعام
02	المجد
02	الإقدام
01	النوال- الرفد – الذمر – البأس – العزة الذكاء – الإباء – الإحسان
38	**المجموع**

وردت في مجال الكرم ألفاظا متعدّدة تعبّر عنه كالجود، والنّدى، والعطاء، ودلّت كلّها على صفة الكرم، فقد ورد لفظ الجود في (09) مواضع، وجاء لفظ النّدى في(04) مواضع، وجاء لفظ المكارم أقلّها حضورا في (03) مواضع.

يقول الشاعر ابن الحدّاد الأندلسي: (البسيط)

وأَبْدعُوا في صنيعِ الجُودِ وابْتَدعُوا فكُلما سُئِلوا مِن مُعْوِزٍ سَلأُوا(1)

ويقول أيضا : (الطويل)

جَوادٌ لو أنّ الجودَ بارَى يَمِينَه لكانَ قرارُ الحَربِ في النَّاس سَرْمَدا(2)

ويقول في لفظ النّدى: (البسيط)

فإنْ رَمَيْتَ بهم أقصى الندى بلغُوا وإنْ مَنَيْتَ بهم شُوسَ* العِدى نَكأُوا*(3)

ويقول أيضا: (الطويل)

والنَّفسُ توقِنُ أنَّ عهدَكَ في الندى مُوفٍ بما طمَحَتْ إليهِ وتَطمَحُ (4)

1- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص: 130 .

2-المصدر نفسه، ص: 192 .

* شوس العِدى: جمع أشوس وهو الجرئ على القتال الشّديد، نكأوا: نكيت نكاية غلبته.

3- المصدر نفسه، ص: 133 .

4-المصدر نفسه، ص: 182 .

ويقول في لفظ المكارم : (الكامل)

شادَ ابنُ مَعْنٍ* في تُجِيبَ* مكارما ليستْ لِمَعْنٍ في بني شَيْبانِ* (1)

ومن الألفاظ التي استعملها ولها دلالة الشّجاعة نجد لفظي البأس والإقدام وردا بنسب قليلة في موضوع المدح، ومن ذلك ما جاء في قول الشاعر: (البسيط)

وكمْ لبأْسِكَ فِيهم من مَصالِ* وغىً للَّيْثِ من سَمْعِه رَوْعٌ ومُجْتَبَأُ(2)

يصف ممدوحه بأنّه كثير الصّولات والجولات، قاهر لأعدائه شديد البأس تهابه حتّى الأسود إذا ما سمعت به وهي في عرينها.

واستعمل لفظ الإقدام في قوله: (الطويل)

غَرامٌ كإقدام ابْنِ مَعْنٍ ومَغْرَمٌ* كإنْعامِه والأرضُ في أزَمَاتِها (3)

إلى جانب هذه الألفاظ وظّف الشّاعر في هذا المعجم ألفاظا استعملها في المدح كالعدل والحلم، والعفّة، والسّماح، والفضل، والمعروف، وردت في سياقات تلازم صفتي الكرم والشّجاعة، يقول الشاعر: (الطويل)

فتَى البأسِ والجودِ الذينِ تَبَارَيا إلى غايةٍ حازا له قَصَباتِها (4)

في هذا النّص يجمع الشاعر بين صفتي الجود والبأس ليظهر لنا صورة الممدوح الشجاع الكريم. وفي نفس المعاني يقول: (الطويل)

سَماحٌ وإقدامٌ وحِلمٌ وعِفّةٌ مُزِجْنَ فأبْدى مهجةَ الفضلِ مازجُ(5)

وهي مناقب حميدة تغنّى بها الشّاعر ووصف بها ممدوحة، وهي من الفضائل التي توارثها الشّعراء من قبل في هذا الموضوع.

---

* تجيب: قبيلة المعتصم صاحب المريّة، ابن معن: المعتصم بن صمادح، بنو شيبان: قبيلة عربية تنسب إلى شيبان.

1 –المصدر السابق، ص: 291 .

* مصال وغى: مكان صولات المعتصم، مجتبأ: الشيئ المهاب.

2 –المصدر نفسه، ص: 124 .

* مَغْرَم: ما يلزم أداؤه من مغارم، وديون.

3 – المصدر نفسه، ص: 165 .

4 – المصدر نفسه، ص: 165.

5 – المصدر نفسه، ص: 175 .

واستنادا إلى ما تقدّم ذكره من إحصاء للألفاظ المستعملة في هذا الموضوع يظهر بوضوح هيمنة الألفاظ الدّالة على الشّجاعة مقارنة بالألفاظ الدّالة على الكرم، فالشّاعر ينظر ويميل إلى ألفاظ الشّجاعة والقوّة أكثر من ميله إلى صفة الجود والكرم، ويصور ممدوحه على أنّه شجاع مقدام، وتفسير ذلك ربما يعود إلى ثقافة العصر الذي عاشه الشّاعر الذي يميل إلى مثل هذه الصّفات كالإقدام، والشّجاعة، والبأس، والقوة، وربّما لها وقع في البيئة العامة لعصر الشّاعر وتتناسب مع قيم وعادات ذلك المجتمع في ذلك الزمن. وفي إطار المدح دائما مدح الشّاعر سيّده بصفات دلّت على التطوّر العلمي والمعرفي.

كقوله: (الكامل)

والنفسُ عادمةُ الكمالِ وإنّما   بالبحثِ عن علمِ الحقائق تَكْمُلُ [1]

ويستعمل لفظ التّقوى في مدح صاحبه فيقول: (البسيط)

راعَيْتَ تَقْواكَ حتى في جزائِهمُ   وما رَعُوا ما تُراعِيه ولا كَلأُوا* [2]

فصفة التّقوى من تمام درجات العلم والمعرفة والابتعاد عن القسوة في المعاملة وحتّى في معاقبة المخالفين.

2-حقل المادح (الشاعر):

هناك ألفاظ عدّة كشفت عن صفات المادح اختلفت صورها بين الحضور والغياب ونلاحظ أنّ هناك مجموعة من الألفاظ كوّنت معجما شعريّا في موضوع المدح يعتدّ بها الشّاعر ويمدح بها نفسه، ويوضّح الجدول الآتي جانبا من هذا الحقل الدّلالي :

الألفاظ المتعلقة بالمادح	التواتر
الدهر	08
الزمان	07
اللآلئ	07
النظم	05
المجموع	27

1-المصدر السابق، ص: 244 .

* كَلأوا: حفظوا.

2- المصدر نفسه، ص:125 .

استعمل الشّاعر ألفاظا في سياقات مختلفة دلّت على الشّكوى خاصّة في الأوقات التي يحسّ فيها بقلّة الحظوة عند ممدوحه، فقد ورد لفظ الدهر في (08) مواضع.

ثم جاء بعده لفظ الزّمان في(07) مواضع. يقول الشاعر: (الكامل)

يا مَا لِدَهْري ليسَ يَعدِلُ حُكْمُه أَتَراهُ خَالَ العَــــدلَ في العُـــــدوانِ(1)

يتألّم من جور الدّهر واعتدائه، ويقول أيضا : (الطويل)

ولكـــنّه الدهرُ المناقَضُ فِعْلُه فذُو الفَضلِ مُنْحطٌّ وذو النَّقصِ نامِئُ(2)

كما استعمل لفظ الزّمان في قوله : (الطويل)

كأنّ زماني إذ رآني جُذَيْلَهُ* قَلاني فَلِي منهُ عَدوٌّ مُمَالئُ*

فَداريتُ* أعتابا ودارأتُ عاتبا ولم يُغْنِنِي أنّي مدارٍ مدارئُ

فألقيتُ أعباءَ الزمانِ وأهلَهُ فما أنا إلاّ بالحقائقِ عابئُ(3)

ويقول أيضا : (الكامل)

صَدَعَ الزمانُ جميعَ شَمْلي جائرا إنّ الزّمانَ مُمَلّكٌ لا يُسْجِحُ*

فَقَضَى بِحَطّي عن سمائي واقْتضَى رِحَلا تُطيحُ رَكائبي وتُطَلِّحُ* (4)

وحَفَل هذا الحقل بألفاظ سجّلت حضورها، فورد لفظ اللآلئ في (07) مواضع وورد لفظ النّظم في (05) مناسبات في إشارة صريحة منه بمدح قصائده. فيقول: (الطويل)

ولولا على المَلكِ ابنِ مَعْنٍ محمدٍ لما بَرِحَتْ أصـــــدافُهُن اللآلئُ

لآلئُ إلاّ أنّ فِكـــــري غائــــــصٌ وعِلمي دأماء* ونُطْقي شاطئُ

تَجاوزَ حدَّ الوهمِ واللحظِ والمُنىَ وأعْشى الحِجَى لألاؤُه المُتلالئُ(5)

1- المصدر السابق، ص: 289 .

2- المصدر نفسه، ص: 146 .

* جذيله: الجذل هو أصل الشجرة، ممالئ: مساعد على الهلاك، داريت، اتقيت ولاطفت.

3- المصدر نفسه، ص:147 .

* يسجح: يحسن العفو، تُطلّح: طلح البعير إذا أعياه.

4- المصدر نفسه، ص: 181 .

* الدأماء: البحر.

5-المصدر نفسه، ص:148 .

يرى في قصائده (المدحيات) لآلئ لم تقدّم إلى صاحبه. ويقول أيضا : (البسيط)

بِدْعٌ من النّظم مُوشِيُ* الحلى عَجَبٌ تُنْسِي الفحولَ وما حاكوا وما حكأوا*(1)

والاعتداد بالنّفس واحد من ألوان المدح، فجعل من شعره بديع محكم أنسى الفحول ما أبدعوا من شعر، وهي مبالغة مقبولة في مثل هذ الغرض.

ويواصل مدح نفسه موظّفا لفظ النّظم في قوله : (البسيط)

قَبضْتُ منها ليوثَ النظمِ مُجْتَرِئا وغَيْرُ بِدْعٍ من الضِرغامِ مُجْترَأُ(2)

إذن هو فارس الشّعراء نظما، ونسيج وحده، وأسد الأسود الذي لا يبارى، فلا يجرأ أحد على الصّمود أمامه. ويقول في بيت آخر: (الطويل)

فلا تُنْكِروا مِنِّي بَديعا فَمَـــجْدُهُ نوادِرُ قدْ أوْحَتْ إليَّ النَّوادِرَا(3)

يفتخر الشاعر بقصائده التي مدح بها المعتصم ومجده الذي أوحى له بأنّ يبدع ويجيد فهو يرى أنّ كلّ هذا الإبداع إنّما هو من نعماء سيّده.

وقد كشفت بعض الألفاظ ظهور الشّاعر في ختام القصيدة طالبا مستجديّا سيّده ويفهم ذلك من بعض الألفاظ كتقبيل اليد، والنّدى، الغمام والمدح ... مع محاولة الشاعر أن لا تظهر شخصيته في هذه الحالة بشكل صريح، وإنّما تراه يتوارى بدافع عزّة نفسه.

لمسنا ذلك في أبيات من ديوانه نذكر منها قوله: (الطويل)

وقد ورَدَتْ في غَمْرِهِ* نُهَّلُ القَطا* كما ازدحمت في كفّـِهِ قُبَلُ الوَفْدِ

مَفِيضُ الأيادي فوق أدنى وأرفع وصوبُ الغوادي شاملُ الغَوْرِ والنّجْدِ(4)

ويقول أيضا: (الخفيف)

---

* الموشيّ: البديع، حكأوا: أحكموا العُقد.

1- المصدر السابق، ص: 136 .

2- المصدر نفسه، ص:137 .

3- المصدر نفسه، ص: 216.

* الغمر: معظم البحر، القطا: طائر في حجم الحمام.

4- المصدر نفسه، ص: 200.

حيثُ ما كنتَ ظاعناً أو مُقيمًا   دُمْ رفيعاً وعِشْ منيعاً سليمَا[1]

ويقول مستجديًا سيّده: (الكامل)

ونِظَامُ مُلْكِكَ رائقٌ متناسِبٌ   فكَما جَلَلْتُمْ فلْيُجَلَّ المدحُ [2]

وهنا طلبُ الشّاعر واضح بأن يجلّه ويفضّله على غيره من الشّعراء، وعموما في كلّ النصوص التي مثّلت لهذا المعجم الشّعري ظهرت صورة المادح (الشّاعر) في قالب الاستجداء أوطلب العطاء أو بالاعتداد بقصائده أوابراز شكواه.

3-حقل أسماء الإنسان:

يضمّ هذا الحقل الدّلالي نحو (81) كلمة دالّة على اسم الإنسان الأمر الذي يؤكّد الحضور المكثّف للإنسان في ديوان الشّاعر ابن الحدّاد الأندلسي، وهي بحسب قراءتنا مستمدّة من الثّقافة الإنسانية و العربيّة و الإسلاميّة والتاريخيّة و الفلسفيّة، والجدول الآتي يحصي هذه الأسماء التي تَواصل معها الشاعر وأبدع في توظيفها بلغة رمزيّة خاصّة حيث نجح في خلق علاقات حواريّة بين النّص والقارئ والذّاكرة الجماعية.

جدول أسماء الإنسان في الديوان

اسم الإنسان	التواتر
المعتصم بن صمادح	21
نويرة	20
مضر	04
سبأ	03
كعب بن مامة	03
هرم بن سنان	02
حاتم الطائي	02
سليمان- عيسى عليهما السلام	02
نوح- يوسف- داود- شعيب- ذو القرنين- عليهم السلام	01
علي- عمر- عثمان- رضي الله عنهم	01
هرمس- أفلاطون- إقليدس- قارون- قسطنطين- كسرى- شيرين- ساسان- سنمّار- ابن ذي يزن- شيبان- قيس بن عيلان- عمير بن ضابئ- أحمد بن سليمان(المقتدر بن هود)	01
المجموع	81

1- المصدر السابق، ص:255 .

2- المصدر نفسه، ص: 182 .

يوضح هذا الجدول حقل أسماء الإنسان في ديوان الشاعر، وحملت الأسماء عموما أسماء الأنبياء وأعلام الفلسفة اليونانية و بعض الشخصيات التاريخية السياسية والدينية العربية وغير العربية إضافة إلى ممدوحه المعتصم بن صمادح ملك المريّة والفتاة (نويرة) الذي صبّ فيها كل قصائد غزله، وسنحاول أن نصنّف هذه الأسماء بحسب ورودها في الديوان.

1.3--أسماء المرأة:

وردت أسماء متعدّدة للمرأة في الدّيوان لكنّها كُلٌّ لاسم فتاة واحدة وهي نويرة وقد تكرّر اسم المرأة نحو (20) مرّة بأسماء مختلفة أكثرها اسم نويرة (08) مرّات يليها لبنى (04) مرات وتردّد اسم كلّ من عَزّة وسلمى (02) مرّتان، ووردت أسماء كلّ من مَهْدَد وعِيسويّة، وسامريّة، ورومیّة، وريم أنس مرّة واحدة كما يوضحها الجدول الآتي:

اسم المرأة	التواتر
نُويرة	08
لبنى	04
سلمى- عَزّة	02
مهدد- عِيسويّة- سامريّة- روميّة- ريم أنس.	01
المجموع	**21**

ما يستنتج من قراءة النّصوص الشّعرية المتعلّقة بذكر اسم المرأة هو: أنّ المرأة العشيقة في شعره لم تكن على تفاعل وتشارك مع الشاعر. فقد كان من خلال خطابه أقرب إلى الفنّان التّشكيلي الذي يبدع في رسم شكلها على لوحات فنيّة، وبألوان مختلفة مجسّدا مشاعره تجاهها، و كثيرا ما يستخدمها كمطلع ينفذ منه إلى موضوعات يقصدها الشاعر.

ويرجع تعدّد أسماء المرأة الواحدة المقصودة في ديوان الشاعر إلى محاولة إثبات حبّه لمحبوبته الحقيقية (جميلة) فقد ذكر ابن بسام في ذخيرته أنّ اسمها على الحقيقة جميلة فصحّف اسمها[1] . ويظهر ذلك في قوله: (الوافر)

أتعلمُ أنَّ لِي نفساً عَلِــــيلَهْ وأشواقاً مُبرِّحـــةً دَخيلهْ

وفي طيِّ الخميلةِ* رِيمُ إنْسٍ رمزتُ بهَا فللّه الخميلَهْ [2]

فريم الإنس في البيت الثّاني هي نويرة، ولشدّة تعلّقه بها لم يذكر اسمها الحقيقي (جميلة) فصحّفه (خميلة) مبدّلا الجيم خاء ولفظة (رمزت بها) دليل آخر على انشغاله بالرّموز الدّلالية على اسمها الحقيقي.

كثيرا ما يتجاهل الإفصاح عن اسمها الحقيقي خشية أن تلحقها ملامة. فعند قراءتنا ومقارنة الأبيات الشّعرية الخاصّة بهذه الأسماء نجده يقصد فتاة واحدة أحبّها وأفاض عشقه فيها، وهي في نظره المرأة المثال التي راح يتحدّث عنها بأسماء مختلفة حتى يصونها من آذان السامعين من حولها ويحفظ اسمها الحقيقي لنفسه فقط، وسنقدّم بعض الشّواهد الشّعرية، ومن ذلك ماجاء في قوله: (الطويل)

ويا حبَّذا مِنْ آل لُبْنَى مَواطِنٌ ويا حبّذا مِنْ أرضِ لبنَى مَواطِئُ [3]

جاء اسم لبنى في شطري البيت الشّعري يقصد به (نويرة) و اسم لبنى من الأسماء التي كانت تخفّ على ألسنة الشّعراء و تحلو في أفواهم، و هم كثيرا ما يأتون بها زورا نحو: ليلى، وهند، وسلمى ودعد، ولبنى، وعفراء، وأروى، وريا، وفاطمة ، ومية، وعلوة، وعائشة، والرباب، وجُمْل، وزينب، وزينب، ونعم، وأشباههن[4] . والشّاعر ابن الحدّاد الأندلسي يكون بهذا قد سار على درب القدماء في اختيار أسماء الفتاة التي تحلو على شفاهه. ويذكر الشاعر اسم نويرة بقوله: (السريع)

1- ابن بسّام الشنتريني: الذخيرة، ق1، مج1، ص: 709.

* الشجر المجتمع الكثيف.

2- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص: 247.

3- المصدر نفسه، ص:142.

4- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص:71.

وفي الحشا نارٌ نُوَيْرِيَّةٌ   عُلِّقْتُهَا منذُ سُنَيَاتِ[1]

يذكر الشاعر نويرة بصيغة التّصغير لغرض التّحبيب و التعطّف، وهو من الأغراض المشهورة في لغة العرب على ألسنة الشعراء، فأراد أن يقرب منزلة المُصغَّر إلى نفس الشّاعر، كما يقرّ بتعلّقه بها في صباه منذ سنوات. وفي بيت شعري آخر يجمع بين الاسمين سلمى ومهدد وذلك في قوله: (الطويل)

إذا شِئْتَ تَنكيلاً وتَنْكِيدَ عِيشَةٍ   فَحَسْبُكَ أنْ تَهْوَى سُلَيْمَى ومَهْدَدَا [2]

يذكر سليمى وهو تصغير لاسم سلمى، واسم مهدد رامزا بهما إلى محبوبته نويرة والبيت يحمل دلالات المعاناة تجاه محبوبته المولعة بصدّه والمتلذّذة بعذابه.

2.3-أسماء الشخصيات والأعلام:

من خلال الجدول الإحصائي لأسماء الإنسان يلاحظ أنّ الشّاعر قد أكثر من ذكر صاحب المريّة المعتصم بن صمادح في شعره، وبأسماء مختلفة كذلك فقد ورد اسم ابن مَعْنٍ (12) مرة واسم محمّد(05) مرّات وابن صُمادِح (03) مرات وهي أسماء لملك المريّة المعتصم بن صمادح وذكر أحمد بن سليمان صاحب سرقسطة مرّة واحدة، والجدول التالي يوضّح تواتر هذه الأسماء التي ذكرها الشاعر:

اسم الإنسان	التواتر
ابن معن	12
محمّد	05
ابن صمادح	03
أحمد بن سليمان	01
المجموع	21

1- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص:160.

2- المصدر نفسه، ص:191.

يتّضح من الجدول الإحصائي أنّ الشاعر أكثر من ذكر المعتصم بن صمادح الذي أفرغ فيه أغلب مدائحه مثلما صبّ كلّ غزله في نويرة المرأة التي خطفت عقله وجنح لها هواه والنّماذج النّصية التي ذكر فيها المعتصم نقرأ منها قول الشاعر: (الطويل)

ولولاَ عُلا المَلْكِ ابنِ مَعْنٍ مُحَمَّدٍ لمَا بَرِحَتْ أصدافَهُنَّ اللآلِئُ [1]

و يقول في موضع آخر: (الطويل)

وإِنْ تبْغِ إحسانًا وإحمادَ مَقْصَدٍ فَحَسْبُكَ أَنْ تَلْقَى ابْنَ مَعْنٍ مُحَمَّدَا [2]

يشيد في هذا البيت بسيّد المريّة ابن صمادح، ويجعل منه مقصدا وقبلة لأهل العزة الشرف.

وضم حقل الأسماء عند الشّاعر أيضا أسماء رجال ارتبط ذكرهم بالثّقافة العربيّة والإسلامية والتاريخيّة كذكره سبأ، و مضر، و بلقيس، وذكر أجواد العرب مثل كعب بن مامة، وهرم وحاتم الطّائي، كما احتوى معجمه في هذا المجال كذلك على أسماء بعض الأنبيّاء، والخلفاء ومن أمثلة ذلك قول الشّاعر: (البسيط)

وقدْ هوتْ بِهوَى نفسِي مَهَا سَبَإٍ فهلْ دَرَتْ مُضَرٌ من تيَّمَتْ سبأُ

كأنَّ قلبِي سليمانُ وهدهدهُ لحظِي و بلقيسُ لبنَى والهوَى النَّبَأُ [3]

استند الشاعر في هذا النّص الشعري إلى سرد أسماء (سبأ، مضر، سليمان، بلقيس) ليجسّد هذه الشّخصيّات وأحداثها، ومواقعها ويقرن بها تجربته الذاتيّة، وليبوح من خلالها عن إحساسه بالعذاب والأسر المهيمن على شخصه.

ويذكر مناقب سيده فيقول: (البسيط)

وما احْتَدَى الموتُ نَفْسًا مِنْ نُفوسِهِمُ إلاَّ وسَيفُكَ كَعْبُ الجُودِ أو هَرِمُ [4]

1- المصدر السابق، ص:148.

2- المصدر نفسه، ص:191.

3- المصدر نفسه، ص:109.

4- المصدر نفسه، ص: 251.

يصف الشّاعر في هذا البيت الشّعري الممدوح وكرمه، فيستدعي أعلام الجود من التّراث العربي (كعب، هرم) ويبالغ عندما يجعل المعتصم أكثر جودا من كعب بن مامة ومن هرم بن سنان، وفي نصّ آخر يستهدف دلالات ومعاني الجلالة، والإشراق المرتبطة بالممدوح. ويقول في موضع آخر: (البسيط)

جَلالَةٌ لسليمانَ ومُلْتَمَحٌ ليُوسفٍ يومَ للنِّسوانِ مُتَّكَأُ [1]

يستعين الشّاعر بصفات الجلالة والإشراق للنبيّيْن الكريمين (سليمان، يوسف)-عليهما السّلام- ويجعل من ممدوحه أكثر جلالة من سليمان، وأكثر حسنا وجمالا من يوسف-عليه السلام- وهي من المبالغات التي اعتاد عليها الشّعراء في مثل هذه المواضيع.

واستعان أيضا بأسماء شخصيّات ذكرت في القرآن الكريم مستحضرا من وراء ذلك القصص القرآني فينقل منها الأحداث، ويحاكي بها عصره وأحوال ملك المريّة ويصنع من جيشه سدّا منيعا تنقاد له الغلبة والنّصر دائما على غرار ما فعل ذو القرنين مع يأجوج ومأجوج فشبه المعتصم بذي القرنين بجامع الشّجاعة والإقدام بقوله: (الطويل)

بِلادٌ غَدَتْ يأجُوجُ فيهَا فأفسَدتْ فَكُنتَ كذي القَرْنينِ والجَحْفَلُ السَّدُّ[2]

ويقول في نصّ آخر يذكر فيه اسم الخليفة عليّ كرّم الله وجهه: (الطويل)

وكَمْ قدْ رَأَتْ رَأْيَ الخوارجِ فِرقَةٌ فكنتَ عليًّا في حروبِ شُراتِهَا* [3]

يستدعي الشّاعر في هذا النّص التّاريخ الإسلامي وأحداثه الجسام، فيذكر عليّا بن أبي طالب -رضي الله عنه- ويسقط تلك الأحداث التاريخية على زمانه عندما يشبه المعتصم بأمير المؤمنين عليّ، ويشبّه ملوك الطوائف بالشّراة* المناهضين له.

ولم يغفل الشّاعر ابن الحدّاد الأندلسي عن أعلام الفلسفة وملوك الأمم السّابقة فقد تضمّن معجمه الكثير من الأسماء مثل (هرمس، أفلاطون، إقليدس، قارون، قسطنطين، كسرى،

1– المصدر السابق، ص:112.

2 – المصدر نفسه، ص:185.

3 – المصدر نفسه، ص:166.

* الشّراة: الخوارج، سمّوا بذلك لأنّهم خرجوا على الإمام علي، وقالوا: نحن الشّراة تمثّلا بقوله تعالى"ومن النّاس من يشري نفسه ابتغاء مرضات الله" (سورة البقرة: الآية:207).

شيرين، ساسان، شيبان، ابن ذي يزن) وبذكره لهذه الأسماء يكشف الشّاعر عن ثقافته الفلسفيّة والعلميّة والتّاريخيّة، فاستحضر الآخر، ووظّف أسماء لها حضور في دفاتر التّاريخ الإنساني، كما يكشف هذا الاستدعاء عن مراتب هذه الأعلام من مخيال الشّاعر وسنذكر بعض النّماذج الشّعرية من ديوانه. يقول في احدى قصائده: (الكامل)

وكأنَّ هِرْمِسَ بَثَّ حِكمتَهُ بهِ وأَدارَ فيهِ الفِكْرَ أَفْلاطونُ

وكأنَّ راسمَ خَطِّهِ إقْلِيـــدِسٌ فمَواثِلُ الأشْكَالِ فيهِ فُنونُ (1)

ويقول في صورة أخرى:

لَوْ أبْصَرتْهُ الفُرْسُ قَدَّسَ نُورَهُ كِسْرَى وأخْبَتَ نَارَهَا شِيرينُ

أوْ لَوْ بَدا للرُّومِ مَعْجَزُ صُنْعِهِ أَبْدَى السُّجُودَ إليهِ قُسْطَنْطِينُ (2)

تتضمّن هذه الأبيات وغيرها شخصيّات فلسفيّة وتاريخيّة، والشّاعر من خلال توظيفها أراد أن يختصر الزّمن فربط الماضي بالحاضر، وجعل من الشخوص ومن رموز الماضي وأحداثه المتجليّة صورا تتجسّد في الزّمن الحاضرعبر هذا التّواصل والمحاورات بين أعلام وشخصيّات الماضي من جهة، ومن جهة أخرى القارئ الذي يتفاعل مع زخم هذا التّراث الإنساني و الثقافي.

4-حقل الأماكن والبلدان:

وظّف الشاعر ابن الحدّاد الأندلسي أسماء لبعض الأماكن والبلدان التي يكون قد زارها أو التي كان لها وقع في نفسه من خلال موقعها التّاريخي والحضاري، و يشمل هذا الحقل كلمات دالّة على أماكن و بلدان تواترت في الديوان نحو(32) كلمة، فقد ذكر الشّاعر مدنا وبلدان، وأماكن كثيرة مثل المَريّة، وبغداد، ومصر، ولبنان، وسرقسطة ودجلة، والفرات، وغيرها من الأماكن، وفضاءات الأماكن عند الشّاعر تختلف وتتنوع بحسب رؤيته وثقافته

1 – المصدر السابق، ص:271،272.

2 – المصدر نفسه، ص:274.

فكثيرا ما يستحضر المكان ليعبّر عن دلالات نفسيّة أو اجتماعية أو دينيّة أوتاريخيّة أو جمالية[1]

وعلاقة الشّاعر بالمكان علاقة وطيدة يصوّرها أحيانا تصويرا خارجيّا يصف ملامحه وأجزاءه مثلما فعل مع وصف قصر المعتصم (الصّمادحية) وأحيانا يحاول أن يعقد بينه وبين المكان علاقة حميميّة يخلع عليها الصّفات الإنسانيّة لينفث من خلاله همومه و يفشي أسراره طمعا أن يشاركه المكان همومه وأحزانه وأفراحه وذكرياته.

فالمكان لم يكن حدثا طارئا عند الشّاعر العربي بصفة عامّة والأندلسي بخاصّة أو فكرة عابرة، وإنّما هو موضوع يعبّر عنه بدلالات مختلفة، ليتواصل من خلاله مع متلقيه. و ابن الحدّاد الأندلسي من الشّعراء الذي تعاملوا مع المكان الذي شكّل بدوره ملمحا ملفتا في شعره وعند الإحصاء تمّ رصد هذه الأماكن التي يبيّنها الجدول:

أسماء البلدان و الأماكن	التواتر
المريّة	09
مكة– بغداد– الفرات– عقدات اللوى	02
مصر– لبنان– غرناطة– سرقسطة– أرجان– تدمير– دارين– عرفات– مسقط العلمين– تيماء– النيل– العقيق– العُذيب– نعمان السحاب– دجلة	01
المجموع	32

نلاحظ أنّ الشّاعر قد ذكر مدنا وأماكن كثيرة وأبرزها مدينة المريّة؛ هذه المدينة التي أدركت في عصر أميرها المعتصم بن صمادح حركة علميّة وأدبيّة وقصدها الكثير من العلماء و الشعراء، وما تمثّله أيضا من مناظر خلابة تشدّ الناظرين، ومن الربوع الأندلسية

1– عصر ملوك الطوائف، أطروحة دكتوراه، إشراف د.مصطفى حسين عناية، قسم الدراسات العليا العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2006، ص:15.

ذكر غرناطة وسرقسطة ، كما وظّف مدنا وأماكن من المشرق العربي كانت حواضر يقصدها الكثير من الناس، بالإضافة إلى أماكن أخرى لها حضور في التّاريخ والجغرافيا الإسلاميّة عموما كمكّة، وبغداد، ومصر، ولبنان. ومن الأمثلة الشّعرية التي تمثّل الأمكنة والبلدان في الديوان ما جاء في قول الشاعر: (البسيط)

لوْ كُنْتَ تُبْصِرُ في تُدْمِيرَ حالتَنَا إذَنْ لأَشْفَقْتَ مِمَّا كُنتَ تُبْصِرُهُ

أُخْفِي اشْتِيَاقِي وما أطْويهِ مِنْ أَسَفٍ على المَريَّةِ والأنفاسُ تُظْهِرُهُ [1]

النّص يحمل غربة الشّاعر إلى موطنه المريةّ وهو إن أخفاه فإنّ أنفاسه سرعان ما تظهره لأنّ الشعراء حين يغادرون أوطانهم سواء كانت هذه المغادرة باختيارهم أو دون إرادتهم فإنّهم يشعرون بالحزن لأنّهم كانوا يغادرون أشياء كثيرة مادية ومعنويّة كانوا يرتبطون بها، فالوطن يتحوّل إلى فكرة وحالة ذهنية تنشأ عن انقطاع خارجي[2]. وها هو الشّاعر ابن الحدّاد يغادر الوطن مهموما محزونا حين رمَتْه الأقدار بعيدا عن المريّة التي خرج منها مُكرها بسبب مطالبة نالته إثر وشاية وشى بها أعداؤه إلى صاحب المريّة.

فاغتاضت نفسه، وملأ الشوق أحشاءه وأدمته جروح الغربة. ويذكر أماكن أخرى يستدعيها، و يوظفها في مدح المعتصم فيقول: (الطويل)

ومَا كَيَمينَيْهِ الفُراتُ ودِجْلَةٌ وإنْ حَكَمُوا أنَّ المَرِيَّةَ بَغدانُ [3]

يوظّف الشاعر كلمات دالّة على المكان (الفرات، دجلة، المريّة، بغداد) ويشكّل تردّد المكان في النّص الشعري جملة من الدّلالات تفسر عنايته به كما تعطي تصوّرا لما تحمله رؤيته الخاصّة تجاه الأماكن والبلدان، فالمكان يتشكّل دائما ويتلوّن وفق الحالة الإنسانية[4] وفي هذا النّص يستعين الشّاعر بالمكان حضورا ومقارنه وتجسيدا فيجعل راحتي المعتصم أكثر إغداقا من نهري دجلة والفرات.

1– ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص:210.

2 – اعتدال عثمان: جماليات المكان، مجلة أقلام، بغداد، العراق، 1982، العدد الثاني، ص:79.

3 – ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص:262.

4 – علي الشرع: ابن خفاجة وتشكيل النص (الذات تبحث عن نفسها في إطاري الزمان والمكان)، مجلة دراسات، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، عمان، المجلد 18، العددالثالث، ص 194.

ويقول في موضع آخر: (الطويل)

وكَمْ خَطَبَتْنِي مِصْرُ فِي نَيْلِ نِيلِهَا وَرَامَتْ بِنَا بَغْدادُ وِرْدَ فُرَاتِهَا [1]

المكان (الوطن) بالنّسبة للشاعر في هذا النّص يعبّر عن عشق داخلي، فقد أثار تعلّقه بوطنه (الأندلس) جملة من الكوامن والأحاسيس ترجمت مدى ارتباطه الوثيق به وألمّ به فخرا واعتزازا كلّ ذلك جعله يفضل الأندلس على مصر التي اشتهرت بنهر النيل وبغداد التي اشتهرت بالفرات. و تراه يستدعي أماكن أخرى في شعره في قوله: (الكامل)

فَذَرِ العَقِيقَ مُجَانِبًا لِعُقــــوقِهِ و ذَرِ العُذَيْبَ عُذَيْبَ ذاتِ الضَّالِ

أُفقٌ مُحَلَّى بالقواضِبِ و القَنَا لِلأَغْيَدِ المِعْطَارِ لا المِعْطَالِ[2]

الشّاعر يحلّق بعيدا في فضاء الجزيرة العربيّة والعراق فيذكر (العقيق) هذا المكان الموجود بناحية المدينة فيه عيون و نخيل وقصور وفي الحقيقة لفظ العقيق مكان مطلق فهناك عقيق اليمامة ،وعقيق البصرة وغيرها، ولا نعرف أي عقيق أراد الشاعر إلاّ أنّه سار على طريقة القدماء الذين أكثروا من ذكر العقيق وذكروه مطلقا، وذكر (العُذيب) وهو مكان به ماء بالقرب من القادسية بالعراق؛ كل هذه الأماكن مرّت على الشاعر من خلال مخياله ممّا ألهب أشواقه وأثار شجونه عندما أراد أن يعقد مقارنة بينها وبين الأماكن التي تقيم بها الغيداء (نويرة) التي يرى بأنّها أجمل وأحلى من العقيق والعذيب.

و يقول في مناسبة أخرى: (الكامل)

نَارٌ بأَرجَاءِ المَريَّةِ سِقْطُهَا مُزْرٍ بِبَيْتِ النَّارِ في أَرْجانِ[3]

يستحضر الشّاعر مدينة (أرجان) الفارسية الإيرانية وهي مدينة عميمة الخير ووظفها في إثبات كرم سيّده المعتصم، فرغم عظمة نار أرجان وأهميّتها عند الفرس فإنّ نار المعتصم بالمريّة أكثر شهرة منها، وقد كنّى بها على صفة الكرم عند صاحب المريّة لأنّ كثرة إحراق

1 – ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص:167.

2 – المصدر نفسه، ص: 248.

3 – المصدر نفسه، ص: 295.

الحطب تستدعي كثرة الطبخ، وكثرة الطبخ تستدعي كثرة الضيوف، وكثرة الضيوف دليل الكرم والجود.

هذه جملة أسماء الأعلام والبلدان والأماكن التي وردت في قصائد ابن الحدّاد الأندلسي، وقد أشار محقّق الديوان يوسف علي طويل إلى قسم كبير منها في حين أهملت المحقّقة أمال منيزل الكثير منها[1] وقد قمنا بإحصاء كلّ الأعلام والبلدان التي وظفها الشاعر ابن الحدّاد الأندلسي في شعره.

ثالثا: معجم الطبيعة في ديوان الشاعر:

عندما نتكلّم عن الطّبيعة نتكلّم عن الوصف، لأنّ الوصف كموضوع لا يستوعب الكثير من الأشعار التي تجعل منه موضوعا مستقلاً، ممّا يحتّم على الدارسين المحدثين التّمييز بين الوصف في الشعر، وبين شعر الوصف الذي يطلق عليه وصف الطبيعة، لأنّ الوصف لم يكن غرضا بارزا تخصّص له القصائد المستقلة وإنّما كان يخالط الموضوعات الأخرى، ويتسرّب بين تضاعيفها ولذلك قال ابن رشيق: « الشعر إلاّ أقلّه راجع إلى باب الوصف فلا سبيل إلى حصره واستقصائه »[2] ولكونه من أوسع الأبواب تناولا وأكثرها شيوعا « وقلّ أن تجد قصيدة بُنيت على موضوع الوصف وحده اللّهم إلاّ في القطع القصار »[3].

وشعر الطبيعة في الأدب العربي قديم أصيل، وشاع في الأندلس بفعل سحر الطبيعة وانعكاسها في نفوس أبنائها، لأنّ بلاد الأندلس قطعة فاتنة في سهولها ووديانها وأنهارها وجبالها وغاباتها وأشجارها، وهي طبيعة سحرت ألباب الشعراء فتغنوا بمفاتنها ومشاهدها المختلفة.

1– أحمد حاجم الربيعي: شعر ابن الحدّاد الأندلسي بين تحقيقين منال منيزل ويوسف علي الطويل، مجلّة المورد، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، المجلد31، العدد1، 2004، ص:169.

2 – ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص:230.

3 – عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط2 ،1976، ص:284.

استعان الشاعر بألفاظ الطبيعة وكوّن معجما شعريا من مفرداتها وظّفه في مختلف موضوعاته الشعريّة. والوصف تصوير لمظاهر الطبيعة المختلفة الواضحة التقاسيم، وتلوين الآثار الإنسانية بألوان كاشفة عن الجمال، كما أنّ كلمة وصف لا تعني شعر الطبيعة الذي يصف مختلف صور الطبيعة الحيوانية والنباتية، والصامتة والمصنوعة وغيرها، بل أنّ الشّعر كله وصف، فالغزل وصف والرثاء وصف والمدح وصف والهجاء وصف[1].

واتّفق النّقاد حول عبقرية الأندلسيين النّادرة في وصف الطبيعة ولاسيما في جمال العمران ومظاهر الطبيعة ومجالس الأنس والطرب وكل ما تقع عليه العين من جمال أخّاذ ساحر، وابن الحدّاد الأندلسي ممّن فتنوا بجمال الطبيعة وسحرها، وحفلت قصائده بألفاظ الطبيعة التي أحصيناها وقمنا بتصنيفها كالآتي:

1-حقل الطبيعة النّباتية:

والجدول الآتي يوضح الألفاظ المستعملة في هذا المجال:

ألفاظ الطبيعة النباتية	التواتر
الغصن	05
الخوط	04
البانة	04
الورد	02
النسرين– الأقاحي – البنفسج- النرجس	01
المجـــــموع	19

وردت أحيانا هذه الألفاظ في سياقات مجازية أكثر من استعمالات الحقيقة فتراه يجعل من الأزهار نجوما مضيئة من خلال قوله: (الطويل)

وقد أطْبقَتْ فوق الأقاحي بنفسجاً   كما خَشَمَتْ ورْدا بعنّابِ سُوسانِ
وليلٍ بهيمٍ سِرتُه ونجومُه   أزاهرُ روضٍ أو سواهرُ أجفانِ[2]

1- عبد الجبّار البصري: شيء من التّراث (دراسة جديدة في تطور بناء القصيدة العربية)، مطبعة دار البصري، بغداد، دط، 1968، ص:21.

2 – ابن الحدّاد الأندلسي : الديوان، ص: 299.

يتضمّن النّص الشعري أنواعا من الأزهار، ويقول في ذات الموضوع: (الكامل)

والروضُ ما اشْتَملتْ عليه شمولُهُ   لا ما حَوَتْه أباطِحٌ* وحُزونُ*

قد عطّلَ الأزهارَ زاهرُ حُسْـــنِـهِ   لا الوردُ ملتفتٌ ولا النسرينُ(1)

صورة تجسيدية واضحة يضفي فيها الشاّعر على الأزهار صفات إنسانيّة ويجعلها تشاركه حركاته كالالتفات، ثمّ تأتي حالة الاندهاش عند النظر والإعجاب.

كما استوعب الحقل الدّلالي الطبيعي الكثير من الألفاظ التي استثمرها في مختلف موضوعاته، ومن هذه الألفاظ نجد لفظ الغصن الذي تردّد (09) مرّات مشيرا إلى سمات جماليّة في المرأة واعتدال قدّها، رصدنا ذلك في قوله: (الوافر)

وفي الغصْنِ الرطيبِ وفي النـ نَقا المرتجِّ عِطْفاكِ(2)

2-حقل الطبيعة الحيوانيّة:

إذا ما أمعنا النّظر في الجانب المتحرّك من الطبيعة الحيوانيّة نجد عدّة ألفاظ وظّفها الشّاعر خدمة لموضوعاته، وحصرنا حضور الألفاظ الدّالة على الطبيعة الحيوانية في الجدول الآتي:

ألفاظ الطبيعة الحيوانية	التواتر
الظبي	10
الغزال	05
الرشأ	05
الأسد	05
الغراب	04
المها	04
الليث – الصافنات- الجياد – الذئب اليعفور – الريم	02
العَزة – خماص العِين – الهصر – الضرغام – الضبارم – الإبل – النحور – النشأ – اللقوة – العتاق – الأرقم السِّيد - الأفعى – العنقاء – العقاب – الرخم – الوراشين	01
المجموع	62

1- المصدر السابق، ص: 270.

* أباطِح: المسيل الواسع على الأرض، الحُزون: مارتفع على الأرض.

2 – المصدر نفسه، ص:.242

من خلال الجدول وجدنا أكثر الألفاظ تواترا لفظ الظّبي فقد ورد في (10) مواضع، وجاء لفظ كلّ من الأسد، والغزال، والرّشأ في المنزلة الثّانية بتواتر (05) مرّات، وجاءت استعمالاته بغرض إعلاء شأن ممدوحه، وتكرّر كلّ من لفظ الغراب ولفظ المها (04) مرّات، وحلّ بعده كلّ من لفظ (اللّيث، والجياد، والصافنات، والذئب، واليعفور، والريم) في موضعين، وأغلب هذه الألفاظ الطبيعية المتحرّكة لها دلالة جمالية.

كما جاء في قول الشاعر: (الكامل)

عُجْ بالحِمى حيثُ الغِياضُ الغِينُ فَعَسى تَعِنُّ لنا مَهاهُ العِينُ[1]

ويقول في موضع آخر: (الطويل)

حديثُكِ ما أحلى فزيدي وحدثي عن الرشإ الفردِ الجمالِ المثلثِ[2]

وفي ذكر لفظ الأسد يقول: (البسيط)

لا يَعْبأون بمكْرٍ في مُقاوِمِهِم وليس للأسْدِ بالسيِدان مُعْتبأُ[3]

ويقول في موضع آخر: (البسيط)

تَهْوي لقلبِ أعادِيه مكائِدُه كأنـها قُتَرٌ للأُسْد أو بُرَأُ[4]

دلّ لفظ الأسد في هذه الصورة على الأعداء، ويقوم الممدوح بنصب الكمائن والمكائد لهم، وهذا بخلاف الصور الأخرى التي يشبه فيها ممدوحه بالأسد.

3-حقل الطبيعة الصامتة:

يستعير الشاعر من ألفاظ الطبيعة الصامتة للدّلالة على صفة الكرم عند ممدوحه وأكثر من توظيف هذه العناصر كما يوضّحه الجدول:

1 – المصدر السابق، ص: 265.

2 – المصدر نفسه، ص: 169.

3 – المصدر نفسه، ص: 132.

4 – المصدر نفسه، ص:125.

التواتر	ألفاظ الطبيعة الصامتة
14	الشمس
10	الشهاب
09	الروضة
09	النجم
08	البدر
05	المزن
04	القمر
03	العيوق – الفلك – الغمام – البحر
02	الهلال
01	السحاب – المطر- الطود – النهر – الرمل – الثرى – السها – الأرض - السماء
82	**المجموع**

وقد ورد لفظ الشّمس في (14) موضعا مستهدفا دلالات متعدّدة إضافة إلى دلالة صفة الكرم مثل (السّمو، والرفعة، والعظمة، والهيمنة)، وهذا اللّفظ من أكبر الألفاظ تواترا في هذا المجال، وورد لفظ الشّهاب في(10) مواضع، وجاء لفظ كلّ من النّجم والرّوض في(09) مواضع، وتردّد لفظ البدر(08) مرّات، وورد لفظ المزن(05) مرّات، وتردّد لفظ القمر (04) مرّات، وجاء لفظ البحر في(03) مواضع مع كلّ من الفلك، والغمام، والعيّوق. ومن نماذج استعمال لفظ الشمس يقول الشاعر ابن الحداد: (المتقارب)

ومَنْ يَرْجُ شمسَ العلا من نَجِيبٍ   فليس يَرى مَنْ رَجاه شِمَاسا[1]

يستعير بعض العناصر الطبيعيّة للدّلالة على عطاء الممدوح وكرمه ومن هذه العناصر الطبيعية (الشمس، السحاب، البحر، المطر، الغمامة، المزن...).

ويوظّف لفظ المزن للدّلالة على كثرة عطاء وسخاء ممدوحه فيقول: (المتقارب)

لولاهُمُ ما يَصوبُ المُزْنُ مُسْتَهِمًا   متى رَوَى سُيِّبا مِن وَبْلِه مَتَأَوا[2]

يمدح الشاعر المعتصم وأهله، ويجعلهم سببا في سقوط المطر ثجّاجا، و يتفوّقون على المطر في إغداقهم على الفقراء والمحتاجين، ودلّ عطاؤه المستمرّ الدائم بلفظ البحر.

1- المصدر السابق، ص: 225.

2- المصدر نفسه، ص: 130.

فتراه يقول: (الكامل)

فَحَيا المُنَى مِن بحرِ جودِكَ يُمْتَرَى* وسَنا الضحى مِنْ زَنْد مَجدِك يُقْدَحُ [1]

يوظّف لفظ البحر إثراء لدلالات العطاء الدّائم اللاّمحدود، فيجعل من ممدوحه المقتدر بن هود بحر جود، ومطرا منهمرا نازلا، وبنفس الدلالة وظف لفظ الغمامة في قوله: (الطويل)

فَمِنْ جُودِه ما في الغَمامةِ مِن حَياً ومِن نورِه ما في الغَزالة مِنْ وقْدِ [2]

وبمبالغة واضحة في وصف كرم سيده جعل الغمامة تمتلئ مطرا من جوده، وجعل الشمس تقتبس نورها من إشراقة وجهه أو من نور عدله، وجاء لفظ المطر ليؤكّد دلالات العطاء الدائم المستمر فيقول: (لمتقارب)

ومِنْ بِدْعِ نُعْــماكَ إبْــــداعُهُ فما انْفَكّ عارِضُها ماطِرا [3]

كما يوظف الشاعر ألفاظ الطبيعة الصامتة للدلالة على شجاعة الممدوح، وفي الألفاظ الظاهرة التي نقلها من حقل الطبيعة وجسد بها شجاعة ممدوحه نجد لفظ الشهاب أكثر تواترا إذ تكرر في (10) مواضع مشيرا من خلاله إلى قوة وإقدام ممدوحه، وفي ذلك يقول الشاعر: (الطويل)

وشُهْبُ القنا كالنُّقبِ والنقعُ ساطِعٌ هِناءً وأيْدي المُقْربات هوانئُ [4]

ويقول أيضا : (المتقارب)

شِهابٌ من النيّرِينِ اسْتَطارَ لإرْداءِ كلِّ مَريدٍ عنيدِ [5]

ويوظف لفظ الشهاب بدلالته الحقيقية فيتضمن معاني الشّجاعة والقوة في قوله: (الكامل)

---

* يَمْتري: يستخرج ويستدر

1- المصدر السابق، ص:182.

2- المصدر نفسه، ص:201.

3- المصدر نفسه، ص: 214.

4- المصدر نفسه، ص: 151.

5- المصدر نفسه، ص: 204.

وإذا رأتْكَ الشُّهْبُ مُزْمِعَ غَزْوَةٍ   وَدّتْ جميعا أنّها لكَ جَحْفَلُ[1]

وجاء لفظ النّجم في ثلاث مواضع، وحملت أيضا نصوصه الشّعرية مرادفات له بلغت (06) ألفاظ، ومن ذلك قوله: (المتقارب)

مَضاؤُكَ مهما رَمَى قَرْطَسا*   ولوْ يَمَّمَ الأنجمَ الخُنَّسا* [2]

ومن مرادفاته يقول الشّاعر: (البسيط)

يَقِلُّ أن يطأَ العَيّوقُ أخْمَصَهُ   وكلُّ مَلْكٍ على أعْقابِه يَطَأُ[3]

ويقول معزّزا من مكانته: (الطويل)

مَساعٍ أحَلّتْكَ العُلا فَكأنّها   مَراقٍ إلى حيث السُها ومعارجُ[4]

يشبه مآثره التي تميّزه عن غيره كمنزلة الكواكب من النّجوم، فشتّان مابين الثّرى والثّريا، ويعزّز معجم الطّبيعة لديه بلفظ الهلال الذي جاء بدلالته الحقيقيّة مشيرا في هذا النّص إلى نهاية شهر رمضان المبارك، ويأخذ من ذات الحقل لفظ البحر في قوله:(الكامل)

لو كان لُجُّ البحرِ* مثْلَ نَوالِهِ   غَمَر الرُّبَى مَسْجورُهُ المَشْحونُ*

وبدا هلالُ الأُفْقِ أَحْنىَ ناسِخاً   عَهْدَ الصيامِ كأنّه العُرجُونُ* [5]

ويوظّف لفظ النّار مشيرا إلى محبوبته فيقول: (المتقارب)

أسْتَوْدِعُ الرحمنَ مُسْتَوْدَعِي   شوقاً كمِثْلِ النّارِ في أضْلعِي[6]

ويوظّف كذلك لفظ النّهر بدلالته الحقيقيّة في قوله : (الطويل)

ويا لك مِن نَهْرٍ صؤولٍ مُجَلْجِلٍ   كأنّ الثّرى مُزْنٌ به دائمُ الرّعدِ

1- المصدر السابق، ص:245.

* رمى قَرطسًا: أصاب القرطاس (الهدف)، الأنجم الخنّس: الكواكب السيارة.

2- المصدر نفسه، ص:227.

3- المصدر نفسه، ص: 114.

4- المصدر نفسه، ص: 176.

* لُجّ البحر: عرضه، المسجور: المملوء، العرجون: أصل العذق.

5- المصدر نفسه، ص:277،278.

6- المصدر نفسه، ص: 236.

إذا صافَحَتْهُ الريحُ تَصْقلُ متْنَهُ وتَصْنعُ فيه صُنْعَ داودَ في السَّرْدِ[1]

جمع بين عناصر عدّة من الطّبيعة (النهر، الثرى، المزن، الرعد، الريح) كلّ هذا يؤكّد ثراء معجمه الطّبيعي الذي أتقن الشّاعر سبك مفرداته.

كما يستعمل لفظ الرّوض قائلا: (الطويل)

فَبانَتُها الغَيْناء* مَأْلَـــفُ بَانـةٍ جَنَيْتُ الغرامَ البَرْحَ* مِن ثَمَراتِـها

ورَوْضَتُها الغنّاءُ مَسْرَحُ روْضةٍ تَبَخْتَرُ في المَوْشِيّ مِن حَبَراتِها[2]

ونلمح في ذات معجمه ألفاظا شاركت في الفعل الإنساني من خلال عمليّة التّجسيد كألفاظ (البدر والنّجم).

يقول الشاعر: (المتقارب)

شَقيقُكَ غُيِــبَ في لحْــدِهِ وتُشْرقُ يا بدرُ من بعدِهِ

فَهَلا خَسَفْتَ وكان الخُسوفُ* حِداداً لبِسْتَ على فُقْدِه[3]

كما يجعل من النّجم إنسانا في قوله : (السريع)

مهدٌ جديرٌ َ أنْ يُسَمى أُفُقْ فإنّ فيها كَوْكَبا يَأْتَلِقْ[4]

ويأتي لفظ الطّود من الألفاظ الطبيعيّة القليلة في معجمه استعمالا فقد وجد في موضع واحد، جاء ذلك في قوله : (البسيط)

ولوْ يرومُ نِزالَ الطودِ* يَبْلُغُهُ أو يَنْزِلوا منْ صَياصِيه* كما زَنأُوا*[5]

1- المصدر السابق، ص: 199.

* البانة الغيناء: الشجرة الملتفّة الخضراء المورقة، الغرام البَرَح: المُتوهّج.

2-المصدر نفسه، ص: 163.

3- المصدر نفسه، ص: 207.

4- المصدر نفسه، ص: 240.

* الطّود: الجبل العظيم، الصّياصي: جمع الصِيصة وهي الحصن، زنأوا: صعدوا.

5- المصدر نفسه، ص:127.

ووظّف لفظ البدر في سياقات دلّت على مظاهر الحسن والبهاء في وجه معشوقه فتردّد في (05) مواضع، ومن نماذجه يقول: (الكامل)

ما أَخْجَلَ البدْرَ المُنيرَ إذا مَشَى يَخْتالُ والخُوطَ النضِيرَ إذا خَطاَ[1]

يرى أنّ وجه محبوبته المشرق أخجل البدر المنير وأنّ خصرها النّحيف أخجل الغصن النّضير، فهي أكثر إشراقا من البدر، و أكثر نعومة من الغصن الرّطيب.

4-حقل الطبيعة المصنوعة:

يتفاعل كثير من الشّعراء مع الطّبيعة المصنوعة ويصفون كلّ ما كان للإنسان لمسة فيها، والشّاعر ابن الحدّاد وظف من هذه الطبيعة ألفاظا لأدوات الحرب المستعملة في المعارك كلفظ السّيف ومرادفاته مثل الحسام، والصارم، والإفرند، وبعض الألفاظ الدالة عليه مثل الظُبة والنّصل، كما عزّز الشّاعر قاموسه في هذا المجال بآلات أخرى على غرار الرّمح والقنا والسّنان والسّهم، والجدول الآتي يوضح تواتر الألفاظ الدالة على الطبيعة المصنوعة:

ألفاظ الطبيعة المصنوعة	التواتر
القنا	13
الظبة	06
النصل	05
البيض	05
الصارم – السنان - السمر	04
الرمح – النبل	03
السيف – الإفرند – الحسام – المشرفية – السهم	02
المهند – الهندي – القوس – السمهرية - القواضب – زرق العوالي – الخرصان	01
المجموع	64

تبيّن القراءة الأولى للجدول هيمنة لفظ السّيف مع مرادفاته حيث ذُكر في (33) موضعا، وجاء لفظ القنا في المرتبة الثّانية في (13) موضعا، ونسجّل تفوّق هذه الألفاظ من

1- المصدر السابق، ص:233.

ناحيّة تواترها على الألفاظ الطبيعيّة الأخرى التي استثمرها كصفات دالّة على كرم الممدوح وعطائه.

ونستنتج أنّ تفوّق هذه الألفاظ في هذا المجال الذي يحمل دلالات الشّجاعة والإقدام يؤكّد الملابسات التي صاحبت عصر الشّاعر والتي عكست الأوضاع غير المستقرة وتصادم الأمراء والملوك أحيانا وكثرة الحروب المعارك، فمن الطّبيعي أن يستعين الشاعر بهذه الالفاظ الدالّة على الآلات الحربيّة وفي مقدّمتها السّيف الذي تكرّر ذكره في

هذا المجال ومن ذلك قوله: (البسيط)

وما صَوارِمُهُمْ* إبلاً وقد سَرَحُوا   وليس إفْرِنْدُها* عُرًى وقد هَنَأُوا* [1]

ويقول في بيت آخر: (البسيط)

فراحَ نَحْو دَمِ الأبطالِ تَحْسِبُهُ   راحاً لها بالقَنا العَسّالِ مُسْتَبأُ[2]

ويقول موظفا كلمة السيف: (البسيط)

ما احْتَدَى الموتُ نَفْسًا من نُفوسهِمُ   إلا وسَيْفُكَ كعبُ الجودِ أو هَرِمُ[3]

إنّ هيمنة لفظ السّيف ومرادفاته في شعر ابن الحدّاد يشكّل ملمحا أسلوبيّا لافتا فكثيرا ما يستعين بهذه الأدوات وهو يصف قوّة وشجاعة المعتصم وبسالة جنوده في المعارك أمام أعدائه، وفي هذا البيت الشّعري يجمع الشّاعر بين شجاعة الممدوح و كرمه، فيده التي تحمل السّيف لمقاتلة الأعداء هي نفسها التي توزع الأعطيّات على المحتاجين.

رابعا: المعجم الشّعري في بقيّة الأغراض:

نلفت الانتباه إلى أنّ دراستنا للمعجم الشّعري في ديوان ابن الحدّاد الأندلسي تمحورت حول موضوعي الغزل والمديح، وذلك لكثرة حضورهما في شعره، فأغلب إبداعه كان في الغزل والمديح، أمّا الموضوعات الأخرى فمقارنتها بالموضوعين الرئيسيين تعدّ أغراضا ثانوية

---

* الصّوارم: جمع صارم: السيف القاطع، الإفرند: جوهر السيف، هنأوا: طَلَوا بالهِناء (القطران).

1- المصدر السابق، ص:131 .

2- المصدر نفسه، ص: 135 .

3- المصدر نفسه، ص: 251 .

من ناحية الكمّ لقلّة قصائدها وأبياتها، على الرّغم من تنوّعها وضعناها تحت عنوان بقية الأغراض، وسنحاول رصد الألفاظ المستعملة في كل موضوع منها للوقوف على أهمّ الألفاظ المكوّنة لمعجم الشاعر.

1-الحكمة والنّصائح:

طرق ابن الحدّاد الأندلسي موضوع النّصائح والحكمة، ودلّت أهمّ أفكاره على الشّكوى من الدّهر، والتّحذير من الدّنيا، وبلغ مجموع قصائده (06) مقطوعات تراوحت بين البيت المفرد والستّة أبيات، واستعمل ألفاظا اتّخذها كحقل لموضوعه وهي (الدهر، والزمان والناس، والسّعد) وظفها في باب النّصح أو الشكّوى من هموم الدّهر والدنيا تجلّت في قول الشاعر: (المجتث)

النّاسُ مِثْلُ حَبَابٍ والدهرُ لُجّةُ ماءِ

فعالَمٌ في طُـــفوٍّ وعالَمٌ في انْطِفاءِ [1]

يشبّه الشّاعر في هذا النّص الدّهر بلجّة البحر والنّاس فقاقيع تطفو على سطحه ويصنّف النّاس إلى فريقين، واحد له حظّ في الدّنيا، والآخر معدوم من أبسط الأشياء.

ويقول في بيت آخر: (المتقارب)

حيثما كنتَ ظاعناً أو مقيمًا دُمْ رفيعا وعِشْ منيعاً سليماً[2]

ويقول أيضا: (المتقارب)

وما النــاسُ إلا فِــعالُهـمُ فدَعْ ما تُزَخْرِفُهُ الألسُنُ

سَجيّةُ أصـلِ الفَتـــى فِعْلُهُ بما عندهُ يَقذِفُ المعدِنُ[3]

ويوظّف ألفاظ الدّهر والزّمان في باب الحكمة في قوله: (الكامل)

الدّهرُ لا ينفكُّ من حَدثانِهِ والمرءُ مُنقاٌد لِحُكمِ زمانِهِ

فدَعِ الزمانَ فإنّهُ لم يَعْتَمِدْ بجَلالِهِ أحدًا ولا بِهَوانِهِ[4]

1- المصدر السابق، ص: 153.

2- المصدر نفسه، ص: 255.

3- المصدر نفسه، ص:258.

4- المصدر نفسه، ص: 301.

يسوق الشّاعر في هذا النّص حقيقتين من باب الحكمة، وهما أنّ الدّهر بصروفه مستمرّ لا يوقفه أحد، و الثّانية يجعل من الإنسان جزء من حركة الدهر وينقاد لحركته ومشيئته، والدّهر لا يعتمد الإساءة و لا الإحسان مثله كمثل الظّواهر الطبيعية، كما يوظّف لفظ السّعد بمعنى الحظّ في قوله: (الكامل)

وعَلِمْتُ أنّ السّعيَ ليس بمُنْجِحٍ ما لا يكونُ السّعْدُ من أعْوانِهِ(1)

فبرأيه أنّ الإنسان مهما كان سعيه فإنّه لا يصل إلى هدفه ما لم يكن محظوظا.

2-الحماسة والفخر:

تكرّرت ألفاظ دالّة على الفخر في شعر ابن الحدّاد نذكر منها (الذّكر، والخلود والبروز، والسوابق، والمناقب) هي كلمات كوّن منها معجمه في هذا الموضوع.

يقول الشاعر ابن الحدّاد: (الطويل)

إلى الموتِ رُجْعَى بعد حينٍ فإنْ أَمُتْ فقد خُلِّدَتْ خُلْدَ الزمانِ مَناقبِي

وذِكْري في الآفــاقِ طــارَ كــأنّهُ بكلّ لسانٍ طِيبُ عذراءَ كاعِبِ*

ففي أي علمٍ لم تبرّزْ سَـــوابِقي ؟ وفي أيّ فنٍّ لم تبرّز كتائبِي(2)

وفي نصّ آخر يوظّف ألفاظا دالّة على الانتصار كالشّجاعة، والنّصر، والفتح، والنّجاح في قوله في قصيدة يصور فيها شجاعة المعتصم: (الطويل)

مَضاؤُك مضمونٌ له النصرُ والفتحُ وسعيُكَ مقرونٌ باليمنِ والنُجْحِ

إذا كان سعيُ المــرءِ للهِ وحــدَهُ تدانَتْ أقاصِي ما نَحاهُ وما يَنْحُو*

بك اقتدَحَ الإسلامُ زَنْدَ انتــصارِهِ وبِيضُكَ نارٌ شُبِّها ذلك القدْحُ (3)

1- المصدر السابق، ص: 201.

* العَذْراء الكاعِب: الفتاة النّاهد.

2- المصدر نفسه، ص: 154.

* يَنْحُو: يقصد.

3- المصدر نفسه، ص: 178.

يبيّن الشّاعر في هذا النّص حماسة سيّده المعتصم بن صمادح، وهو يخوض المعارك ويلتقي بالطّغاة وكيف يكون نصره مكلّلا بالظّفر والبركة، ويصف ما يفعله سيفه المسلّط كالنّار الحارقة على الأعداء.

3-الرثاء: الرثاء هو فنّ الموت ولغة الحزن، ومجال اليأس ومعرض الوفاء، وهو أحد الموضوعات الشّعرية الأكثر التصاقا بالوجدان البشري، لذا فهو ينمو ويزدهر حيث يصاب هذا الوجدان ويكْلَمُ، وما أكثر المصائب في حياة الإنسان، وسبيل الرثاء كما يقول صاحب العمدة «أن يكون ظاهر التّفجع و التّحسر، بين الحسرة مخلوطا بالتّلهف و الأسف والاستعظام»[1].

بمعنى أن تكون ألفاظه من قاموس الحزن والفجيعة والكارثة والجزع والبكاء، وتكون صورة من خانة الموت فيها لوعة، وكآبة، ودموع، وخواطر مشققة...

والرثاء عند الشّاعر ابن الحدّاد موصول بالأساليب القديمة الموروثة التي تعتمد القوة والجزالة والرصانة[2] .

ويسجل البحث بعد الملاحظة أنّ مرثيات الشّاعر ابن الحدّاد الأندلسي غاب عنها الدافع الذاتي، فلم نعثر في الديوان على أي قصيدة أو مقطوعة في رثاء قريب أو صديق ممّا جعل المرثية عنده تصطبغ بالطابع الرّسمي، واحتوى معجم الرّثاء عنده على ألفاظ شملت (الموت، والردى، والمنيّة، والدمع، والحياة) والجدول الآتي يوضح تواتر الألفاظ المستعملة في هذا الحقل:

الصفات الدالة	التواتر
الموت	08
الدمع	06
الحياة	04
الردى – الدهر	02
الزمان	01
المجموع	21

1- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص: 96.

2- ابن بسام الشنتريني: الذخيرة، ق1، مج1، ص: 163.

ورد لفظ الموت مع مرادفاته التي دلّت عليه في (10) مواضع. يقول ابن الحدّاد: (الكامل)

وتَقَصَّدَتْ أَرْماحُهُم إنْ لم تكنْ شجرًا، وَشِيكُ الموتِ منهُ يُجْتَنَى[1]

يوفّق الشاعر في تشبيه الرّماح بشجرة راح الموت يجني منها الثّمار، فرماحهم تكسرت، وذابت أسى وحزنا لفراق أم سيّده المعتصم ملك المريّة.

ووظّف الموت بمرادفه في قوله: (الكامل)

إنْ كُنْتِ مِتِّ فَذا ابنُكِ الملِكُ الذي يُحْيِ البَرايا والعَطايا والمُنَى[2]

كما يوظّف لفظ الرّدى تعبيرا عن الموت في قوله: (الكامل)

وحَياتُنا سَفَرٌ ومَوْطنُــــنا الرَّدَى لكنْ كَرِهْنا أنْ نُحِلَّ الموْطناَ[3]

ومن الألفاظ التي دلّت على الموت لفظ المنيّة، فقد جاء هذا اللّفظ في (03) استعمالات منها قوله: (الكامل)

إنّ المنيّةَ ليس يُدْرَكُ كنْهُهَا فنوافذُ الأفْهامْ قد وقَفتْ هُنَا[4]

يرى أنّ العقل البشري يقف حائرا أمام حقيقة الموت وجوهره، ويقول أيضا : (الكامل)

ولابدّ أن تَتْلو الحياةَ منيةٌ من شكّ أن اليومَ يُزْجِي المَوْهِنَا[5]

فكما اللّيل يعقبه النّهار، فإنّ الحياة يتلوها الموت، وجاء لفظ الدّمع بعد لفظ الموت في (06) مواضع ومنها ما جاء في قوله: (الكامل)

ذابتْ سيوفُهم أسىً فظُباتُها تَحْكِي المَدامعَ والجُفونُ الأجْفُناَ[6]

يوفق الشاعر في تشبيه السّيوف بالمدامع، وأغمادها بجفون العيون، ونحن نحصي ألفاظ الشاعر في معجم الرثاء تبرز ثنائية (الموت والحياة) كفكرة يدور عليها خطابه، فيتكلّم في ماضي الفقيد وأحواله موظّفا ألفاظا تنمّ عن الرّفعة والعطاء، وكان حضورها إيجابيا من

1- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص: 282.

2- المصدر نفسه، ص:283.

3- المصدر نفسه، ص:280.

4- المصدر نفسه، ص: 280.

5- المصدر نفسه، ص: 280.

6- المصدر نفسه، ص: 282.

خلال سياقات تدلّ على المرثي وسجاياه في حياته، ويتضمّن الطّرف الثّاني من الثّنائية (الموت) على ألفاظ الأسى والأوجاع ووصول المصير المحتوم كالقبر، والدّمع، والحزن.

واستطاع الشّاعر أن يوظّف هذه الألفاظ ويَحْبِك بكلّ سلاسة تراكيب هذه الثّنائية القائمة على علاقة التّوافق والتّنافر بين طرفيها مثل ما نقرأ في نصه: (الكامل)

لم يذْكُروا إحســـانَها إلا نَسُوا   حُسنَ العَزَاءِ وبَعْدها لنْ يَحْسُنَا

فكأنما أنفاسُهُم ومَقـــــالُهُم   نارٌ تُحرِّقُ بينهُم عُـــودَ الثّنَا

ما جَفّ من دمعٍ عليها مَدْمع   الحزنُ ما والَى الدّمـــوعَ الهُتَّنا*

أَعَقِيلَةَ الأملاك* والمَلْكِ الذي   لَبِسَ السّناءُ به جلابِيبَ السّنَا*

فَسَقاكِ مثلَ نَداكِ أوْ كدُمُوعِنا   مُزْنٌ يُعيدُ ثَراكِ روْضًا مُحْزَنا(1)

4-الإخوانيات:

يصوّر لنا هذا النّوع العلاقات الاجتماعية بين الشّعراء وممدوحيهم أو بينهم وبين أصدقائهم، فيغلب عليه طابع التأنّق في الألفاظ والمعاني، واصطناع العاطفة التي تكون صادقة، وكاذبة مرة أخرى، وهي وإن صورت المودّة والتآخي، فإنّها تصوّر النّفاق مرات أخرى(2).

ويحمل هذا الموضوع قصائد الودّ، والصّداقة، والتّهنئة، والعتاب، والشّكوى والمساجلات الشّعرية التي يراد بها المراسلات والمعارضات. ولم نعثر على معجم خاص بهذا اللّون، ومما قاله الشّاعر مقطوعات وأبيات تناول فيها ما يلي:

1.4-التهاني:

في هذا الغرض وردت مقطوعة في ديوان الشّاعر يهنّئ فيها المقتدر بن هود بمولود جديد، وأبرز فيها الفضائل الكريمة التي يرثها الولد من أهله يقول فيها:

(المتقارب)

* الدُّموع الهُتّن:الكثيرة الانصباب، عقيلة الأملاك: سيدة الأملاك والدة المعتصم،جلابيب السنا:المقصود الرّفعة والمجد.

1- المصدر السابق، ص: 282، 283.

2- مصطفى الشكعة: فنون الشعر في مجتمع الحمدانين، المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، دط، دت، ص: 276.

فَبشِّرْ سماءَ السّنَا والسَّــناءِ   بِنَجْمِ هدىً لاحَ في آلِ هودِ

بمُقْتَبَسٍ من شموسِ النّفوسِ   ومُقْتَدَحٍ من زِنادِ السّعـــودِ

هلالٌ تألّقَ من بدرِ ســعدٍ   ومُزْنٌ تخلّقَ من بحْرِ جودِ

شهابٌ من النّيِرينِ اسْتَطارَ   لإرداءِ كلِّ مَـــــريدٍ عنيد[1]

حشد الشاعر عّدة ألفاظ لمدح آل هود بهذه المناسبة الاجتماعية فوظّف كلمات (نجم، هلال، شهاب، سماء، سناء، شموس، مقتبس، زناد، سعد، سحاب) كلّها من حقل النّور والرّفعة والإشعاع، وهي صفات رآها الشاعر تصنع المولود مستقبلا عندما يشبّ ويكبر.

2.4-الزيارة:

نظّم الشّاعر في هذا الموضوع مقطوعتين وظّف فيهما ألفاظا دلّت على الإعجاب بالزّائر كما جاء في قوله : (المتقارب)

إذا جاءنِي زائرا حُسْــنُهُ   أقامَ عـــليهِ رقِيباً عتيداَ

إذا ما بدا سَرْبَلَتْهُ العُيونُ   وخَرّتْ وجوهٌ إليهِ سُجوداَ[2]

ويقول في أخرى: (الكامل)

يا زائراً مَلأَ النواظـــرَ نُـــوراَ   والنفْسَ لهواً والضلُوعَ سروراَ

لو أستطيعُ فَرَشْتُ كلَّ مَسالِكِي   حدَقاً وبِيضَ سَوالفٍ ونُحوراَ[3]

5-المعارضة: عثرنا في الديوان على معارضة لطيفة بين الشّاعر ابن الحدّاد ووزير المعتصم في وجود المعتصم فقال الوزير* : (المتقارب)

ولما نزلنا بجسر النّـــتاجِ   ولم نعرفِ الحيَّ إلاّ التماسَا

أَضاءتْ لنا النّارُ وجهاً أغرَّ   وملتبسًا بالفؤادِ إلتباسَا[4]

1- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص: 203، 204.

2- المصدر نفسه، ص: 195.

3- المصدر نفسه، ص: 219.

* الوزير هو أبو خالد ابن بشتغير كان يحضر مجلس المعتصم بالصّمادحية مع الأعيان والنبهاء.ينظر: (الفتح بن خاقان قلائد العقيان، ج1، ص:150).

4- ابن خاقان: قلائد العقيان، ج1، ص: 151.

انشرح له المعتصم نفسا وطاب له أنسا وأمر المعتصم ابن الحدّاد بمعارضته فقال على نفس الوزن والروي: (المتقارب)

إذا ما التمَسْتَ الغِنىَ بابنِ مَعْنٍ ظَفِرْتَ وأحْمَدْتَ منهُ التِمَاسا
ومنْ يرْجُ شمسَ العُلى من نَجِيبٍ فليسَ يرى مَنْ رجاهُ شِماسَا[1]

6-**الهجاء:**

القارئ للأدب الأندلسي وأدب عصر الطوائف خاصة يجد أنّ هذا النوع من الشّعر لم يلق رواجا، ولم ينل حظوة كبيرة كما نالتها الموضوعات الأخرى .

والقارئ لشعر ابن الحداد الأندلسي لا يعثر إلاّ على مقطوعتين في هذا الموضوع وهما للّمحة أقرب، ولا نستطيع أن نرصد له معجما موضوعيا في هذا المجال، يقول في هجاء المعتصم : (الكامل)

يا طالبَ المَعروفِ دُونكَ فاتْرُكَنْ دارَ المَريّةِ وارْفُضِ ابنَ صُمادِحِ
رَجُلٌ إذا أعْطاكَ حبّةَ خـــــردلٍ* ألْقاكَ في قيدِ الأسيرِ الطائِحِ*
لو قد مَضَى لك عُمْرُ نوحٍ عندَهُ لا فَرْقَ بيـــــنَكَ والبعيدِ النازِحِ [2]

يترك الشّاعر صاحبه، ودار المريّة التي نعم بها في صحبة أميرها، والمقطوعة وإن صنّفت هجاء إلاّ أنّ ألفاظها لم تبلغ السّباب المقذع، وإنّما جاءت كما يقول النّقاد من قبيل التوبيخ والتّعيير بمواقف المهجو .

واختار ألفاظا لا تمتّ بأيّ صلة إلى الفحش والنّفور وهي بعيدة عن الإسفاف والبذاءة التي يمجّها الذوق العربي، إلاّ أنّ المتصفّح لديوان الشّاعر يصادف بيتا يتيما فيه هجاء مقذع موجّه للشّاعر السّميسر، والهدف منه الإقلال من شأنه وارتأينا أن لا نذكره لما فيه من فحش[3] .

1- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص: 225.

* الأسير الطائح: الذي أشرف على الهلاك، حبة خردل: حبّ شجر مليّن هاضم.

2- المصدر نفسه، ص: 184 .

3- المصدر نفسه، ص: 243 .

خلاصة:

وممّا سبق يمكن القول إنّ تنوّع الحقول الدّلالية أدّى إلى إثراء المعجم الشّعري عند ابن الحدّاد الأندلسي، ونلاحظ أنّ الألفاظ توزعت على أغراضه الرئيسية في ديوانه وهي الغزل، والمديح، والطبيعة.

وهيمنت الألفاظ الدّالة على جسم الانسان وأعضائه على معجمه الشّعري في موضوع الغزل، فنجد لفظ العين ومرادفاته تواتر أكثر من(70) مرة، كما تردّد لفظ القلب مع مرادفاته أكثر من(30) مرة وهذه الألفاظ الحسيّة وغيرها ترجمت الأثر النّفسي والعاطفي للشاعر المحبّ، وتضمّن أيضا هذا المعجم الألفاظ المعنوية كالهوى والشوق والسلوى، والصبابة، والوجد، والهيام... كلها عكست بصدق معاناة الشاعر وتجربته العاطفية.

ولمّا كانت محبوبة الشّاعر نصرانية العقيدة لم يعدم معجمه الشعري الكثير من الألفاظ ذات الصلة بالعقائد النّصرانية على نحو ألفاظ الإنجيل، والمسيح عيسى، والقسّ والكنائس، والبِيَع، والفصح، والتّثليث ...

وفي موضوع المديح تضمّن معجمه الشّعري حقولا دلاليّة تعلّقت بالممدوح والمادح وتردّدت ألفاظه الدّالة على معاني الكرم، والعطاء، والجود والنّدى، والشّجاعة، والعدل والعفّة، والإقدام، واستعان الشّاعر بمعجم الطبيعة بمظاهرها وعناصرها، ووظّفت للدّلالة على مناقب الممدوح تارة، وجسدت جمال محبوبته تارة أخرى فاستقى من الطبيعة لفظ الشمس على سعة ورحابة الممدوح في العطاء والجود، ولفظا البحر والمطر على العطاء المنهمراللاّمحدود، واقتبس من الطّبيعة لفظ الغصن ومرادفاته للدلالة على جمال قدّ محبوبته.

كما اختار من حقل الأدوات الحربيّة الكثير من وسائل الحرب وتردد لفظ السّيف مع مرادفاته للدّلالة على قوّة وشجاعة الممدوح، وإقدام جنوده، وبسالتهم في المعارك.

الفصل الرابـع

الخصائص الأسلوبيـة في بنـاء الصورة الفنيـة.

.توطئـة.

مصادر الصورة وأنماطها

أولا: مصادر الصورة في شعر ابن الحدّاد الأندلسي.

1. مصادر الطبيعة والبيئـة الاجتماعيـة

2. مصادر تاريخية وتراثية

3. مصادر علمية

ثانيا: أنماط الصورة عند ابن الحداد الأندلسي .

- الصورة الحسية.
- الصورة البيانيـة.
- الصورة الرمزيـة.

. خلاصة.

توطئة:

تعدّ الصورة الشعريّة من أبرز الوسائل التي يستخدمها الشّاعر في بناء قصيدته وتجسيد أحاسيسه ومشاعره، والتّعبير عن أفكاره، وتصوّره للكون والحياة وللإنسان، وحفل الشّاعر قديما وحديثا بالصّورة الشّعرية احتفاء كبيرا، واهتمّ ببنائها وتشكيلها حتّى غدت ملمحا بارزا في نصّه الشّعري .

ويقرّ كثير من النّقاد أنّ دراسة الصّورة الشّعرية في الشّعر من الموضوعات الشّائكة، وذلك لتعدّد المفاهيم والمناهج التي تتّصل بالصّورة قديما وحديثا، كما تعترضها صعوبات عدّة لأنّ مادّة الشّعر تخضع للوجدان والعاطفة أكثر من خضوعها للمنطق والعقل.

يعترف النّقاد أيضا بصعوبة تحديد مفهوم للصّورة الشّعرية يُجمع عليه الدارسون في تناولهم لدراسة الصّورة، والاختلاف موجود في ظل تعدّد المناهج النّقدية، والاتّجاهات الأدبيّة واختلاف المنطلقات الفكريّة والفلسفيّة التي رفدت هذه المناهج، وجعلت للصّورة تعاريف متباينة أوقعت دارس الصورة في حيرة وقلق.

وارتأينا في مبحثنا هذا أن نتناول مفهوم الصّورة لغويّا واصطلاحا، فلفظة الصورة وردت في القرآن الكريم في عدّة آيات منها ما جاء في قوله تعالى:﴿ الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَاء رَكَّبَكَ ﴾[1] وفي قوله تعالى:﴿ هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاء لاَ إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ ﴾[2].

والصّورة في لسان العرب هي« حقيقة الشّيء وهيئته وعلى معنى صفته، ويقال صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صِفتُه»[3]

1- سورة الانفطار: الآيتان: 7، 8.

2- سورة آل عمران: الآية : 6.

3- ابن منظور: لسان العرب، مج5، مادة (صور)، ص:427.

كما تعني في جانبها المعنوي « ذلك الإحساس الذي يبقى في النّفس بعد زوال المؤشّر الخارجي أو عودة الإحساس إلى الذّهن بعد غياب الأشياء التي تثيرها»[1]

وانطلاقا ممّا سبق يتبيّن أنّ هناك معنيين للصّورة من النّاحية اللّغوية: المعنى الحسّي وهو الصّفة الماديّة والهيئة الظاهرة، والمعنى الذهنيّ .

اختلفت الآراء حول الصّورة ومفهومها بين القدامى والمحدثين من النّقاد، وسنحاول فيما يلي توضيح وجهة نظر كلّ من الفريقين باختصار.

1-الصورة في النقد الأدبي القديم:

للصّورة الفنّيّة مفاهيم متعدّدة ومختلفة باختلاف الأزمنة ومفهومها القديم كان قائما على صلة التّشابه بين الشّعر والتّصور والرّسم والتّخيل، وعلى الاهتمام بالأشكال البلاغيّة للصورة كالتّشبيه والاستعارة والكناية [2].

وقد ورد مصطلح التّصوير عند الجاحظ في كتابه الحيوان، وهو يعالج قضيّة اللّفظ والمعنى بقوله: «...إنّما الشعر صناعة وضرب من النّسيج وجنس من التّصوير»[3].

ويبدو أنّ التّصوير عند الجاحظ ركيزة من ركائز الشّعر وهي الصياغة والنّسيج والتصوير، والتصوير هنا يقترب من صياغة الألفاظ صياغة حاذقة تهدف إلى تقديم المعنى تقديما حسّيا وتشكيله على نحو صوري[4].

ولم يبتعد قدامة بن جعفر كثيرا عن رأي الجاحظ حول اعتبار الشّعر صناعة كباقي الصناعات تُمثّلُ فيه المعاني المادّة الأساسيّة التي تتشكّل في هيئة صورة معيّنة يؤكّد ذلك فيقول: « المعاني كلّها معروضة للشّاعر وله أن يتكلّم فيها في ما أحبّ وآثر، وإذا كانت المعاني بمنزلة المادّة الموضوعة والشّعر فيها كالصّورة»[5].

1- جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية، الفرنسية، الانجليزية، الكتاب اللبناني، بيروت، دط، 1978، مج1، ص:744.

2- الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هاورن، مكتبة الخانجي، القاهرة،مصر، دط، 1968، ج1، ص:206.

3- الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، دط، 1996،ج3، ص:131، 132.

4- صالح بشرى: الصورة الشعرية في النّقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1994، ص:21.

5- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص:65.

وتطوّرت النّظرة النّقديّة للصّورة عند عبد القاهر الجرجاني (471هـ) على الرّغم من إفادته الكثيرة من جهود سابقيه، فقد أفاض في حديثه عن الصّورة في كتابيه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة.

فربط الصورة بدوافع نفسيّة إضافة إلى الخصائص الذّوقيّة والحسّيّة، حيث تجتمع كلّ هذه الخصائص لتعطي الصّورة شكلا ورونقا وعمقا « فالتّمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني أو أبرزت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورها الأصليّة إلى صورته كساها أبّهة وكسبها منقبة، ورفع أقدارها وشبّ من نارها وضاعف قواها في تحريك النّفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستثار إليها أقاصي الأفئدة صبابة وكلفا»[1].

واضح أنّه لم يهمل الأثر النّفسي وأهميته في تكوين وتشكيل الصّورة معتمدا على الذّوق الفنّي المرهف وما تثيره مفردات البيان العربي أو ضروبه الفنّية من استجابة في نفس المتلقّين، ونظر إلى الصورة نظرة متكاملة لا تقوم على ثنائيّة اللّفظ والمعنى، بل أنّهما عنصران مكمّلان لبعضهما « واعلم أنّ قولنا الصورة إنّما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا»[2].

ويتطرّق حازم القرطاجنّي إلى الصّورة في حديثه عن التّخييل الشّعري فربط بين اللّفظ وتعبيره عن الصورة الذّهنية، وبذلك يتحقّق للصّورة الذهنيّة وجود آخر وهو اللّغة أو دلالة الألفاظ عليه « إنّ المعاني هي الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكلّ شيء له وجود خارج الذّهن، فإنّه إذا أدرك حصلت له صورة في الذّهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصّورة الذهنيّة في إفهام السامعين وأذهانهم فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ »[3].

1- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، دارالمدني، جدة، المملكة العربية السعودية، دط، دت، ص: 115.

2- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص: 465.

3- حازم القرطاجنّي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:18،19.

يقارن حازم القرطاجنّي بين دلالة الألفاظ والمعاني ويعبّر عنهما بصورة ذهنيّة ويقول بتشخيص اللّفظ للصّورة الذهنيّة عند إدراكها بما يحقّق الدّلالة المركزيّة اللّغوية.

2-الصورة في النقد الأدبي الحديث:

توجّه كثير من النّقاد في العصر الحديث لدراسة الصّورة وأولوا لها عناية كبيرة، والدّليل هو الكثير من الدراسات التي تتّخذ من الصّورة عنوانا لها، وذلك لأهميتها ولعلاقة المبدع فيها مع المتلقّي.

وعُدّت في النّقد الحديث والمعاصر جوهر القصيدة كلّها كونها تتعدّى المحسوس إلى الحدس في ارتباط أشكال هذه الصّور بالأجواء النفسيّة الكامنة في ذات المبدع[1].

تعدّدت مفاهيم الصّورة، وتنوّعت، فهناك من يراها بأنّها « هيئة تثيرها الكلمات الشّعرية بالذّهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبّرة وموحيّة»[2].

ويعرّفها علي البطل بأنّها « تشكيل لغويّ يكوّنها خيال الفنّان من معطيات متعدّدة يقف العالم المحسوس في مقدمتها»[3]. وينظر عز الدين إسماعيل إليها بأنّها تشكيل وجداني أكثر منه واقعي لأنّ « الصّورة تركيبة عقليّة تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع»[4] وممّا سبق نستنتج أنّ للصّورة مفاهيم متعدّدة أهمّها المفهوم القديم الذي يقف عند حدود الصورة البلاغية بمختلف ضروبها، وحديث يضمّ إلى الصورة البلاغيّة الصّورة الذهنيّة والصورة الرمزية، ويمثّل كلّ نوع من هذه الأنواع اتجاها قائما بذاته في دراسته الأدب الحديث[5].

1- عبد القادر فيدوح: الاتجاه النّفسي في نقد الشعر العربي، ص:367.

2- عبد القادر الرباعي:الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم، الرياض، دط، 1984، ص:85.

3- علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981، ص: 30.

4- عز الدين إسماعيل: التفسير النّفسي للأدب، دار العودة، بيروت، لبنان، دط، 1981، ص:66.

5- علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص:15.

وقبل أن نتطرّق إلى دراسة الصورة و أنواعها في شعر ابن الحدّاد الأندلسي نحاول أن نتعرّف أوّلا على أهمّ مصادرها في شعره.

أولا-مصادر الصورة في شعر ابن الحدّاد الأندلسي:

لاشكّ أنّ ثمّة مؤثّرات مختلفة حرّكت عمليّة التّصوير الفنّي عند الشّاعر ابن الحدّاد الأندلسي، فاستجابت الصّورة لمفردات تلك المؤثّرات التي تعدّ المصادر الأساسيّة لعملية التّصوير، ومنطلقا رحبا لتحليق الشّاعر في أفق الخيال الواسع، فرتّب علاقات متشابكة بين العناصر الملموسة ومشاعره المتدفّقة، ليقدّم إبداعا رحبا من التّصوير الفنّي الممتع، رفع من مستوى قصائده بين الشعراء .

ولقد تنوّعت مصادر الصّورة عند ابن الحدّاد الأندلسي كما تنوّعت عند غيره من الشّعراء، باعتبار أنّ الشّاعر كائن اجتماعي ينتمي إلى حيز جغرافي وتاريخي وثقافي يتأثر ويؤثر، وتختلف طريقة تناوله للتّصوير الفنّي في شعره.

ومصادر التّصوير عند ابن الحدّاد تعدّدت وارتبطت بطبيعة الأندلس الساحرة، وبطبيعة المعتقد الدّيني السّائد، وكذا البيئة الاجتماعيّة والسياسيّة، وقد استخلصنا مظانّا مختلفة لينابيع الصّورة عنده، كشف عنها شعره واختلفت بين المصادر الطبيعيّة والاجتماعيّة وثقافة عصره السائدة في ربوع الأندلس، إضافة إلى ما يملكه من حظّ العلوم والمعرفة.

1-مصادر الطبيعة والبيئة الاجتماعيّة:

1.1- الطبيعة:

إنّ الطبيعة كانت ولا تزال هي الملهم الأوّل للشعراء، وهي أساس المحاكاة عندهم في العمليّة الإبداعيّة، وشعر الطّبيعة هو ذلك الشّعر الذي يتّخذ من وصفها مادّة موضوعاته، والطبيعة هي مجموعة المخلوقات الموجودة بمعنى العالم والكون[1]

1- جبور عبد النّور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص:163.

ويمكن تصنيف الطبيعة إلى طبيعة حيّة، وطبيعة جامدة صامتة تخضع كلّها إلى نواميس مضبوطة تتحكّم في نظامها وحياتها في مقابل الإنسان الذي هو جزء منها، لكنّه يتميز عنها بالعقل الواعي والإرادة الحازمة .

وقلّما خلا أدب أي أمة من شعراء أحسّوا بجمال طبيعة بلادهم فأخذوا بسحره وتفاعلوا معهّ، وتغنّوا به في أشعارهم، ولذا كانت الطبيعة مصدرا رئيسيّا لمكونات التّصوير الفنّي في الشّعر لما تشتمل عليه من جمال جذاب ومشاهد ثرّة تفي بالموضوع والغرض، لذا كانت نبعا لا يغيض، ومعينا لا ينضب للشعراء في كلّ زمان ومكان، وكانت هي المحرّك المؤثّر لخيال الشاعر، والشّاعر المبدع إنّما يستقبل الطبيعة بتفاصيلها المختلفة يمزجها بمشاعره وأفكاره، ويخضعها لتشكيله، فتأتي صورة لفكرته هو، وليست صورة لذاتها[1] .

وكانت الطّبيعة نبعا ثرّيا استقى منه ابن الحدّاد الأندلسي صوره الفنّيّة فيكثر في صوره ذكر (الشّمس، والشّهاب، والرّوض، والنجم، والبدر، والمزن، والقمر، الغمام، والبحر الهلال، السماء) كلّها مصادر من الطبيعة الصّامتة، ومن أمثلة ذلك في قوله: (الطويل)

ولَيلٍ بَهيمٍ سِــرتُهُ ونجـــومُه　　　أزاهرُ رَوضٍ أو سواهِرُ أجفانِ*

كأنّ الثُّريَّا * فيه كأسُ مُدامَةٍ*　　　وقد مالتِ الجوزاءُ ميلةَ نَشْوانِ* [2]

فالعيون تشبه أزهار الرياض، أو تشبه العيون السّاهرة، والثريّا كأنّها كأس خمر وقد حفّها الحبب، ومالت الجوزاء كما يميل السّكران، ورأى في اللّيل الجمال والبهاء لأنّه وجد فيه صورة من الصّور اللاّهية العابثة.

ويمدح الشاعر سيده ويجعل الطبيعة تحاكيه، وكأنّما تجد فيه صورتها فيقول: (الطويل)

فَمِنْ جُودِه مَا في الغَمامةِ مِنْ حياً　　　ومن نُورِهِ ما في الغزالةِ مِن وقدِ[3]

1- علي البطل: الصورة في الشعر العربي ، ص:31.

* سَواهِر أجفان: جمع ساهرة: التي لم تنم ليلا، والأجفان المراد بها العيون.

* المدامة: الخمر،النّشوان: السكران.

2 – ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان: ص:299، 300.

3 – المصدر نفسه: ص: 201.

فما يوجد في الغمامة من مطر لا يمثّل إلاّ القليل من عطاء الممدوح وجُودِه، وما في الشّمس من نور لا يمثّل إلاّ نصيبا يسيرا ممّا في الممدوح، فاستعمل الشّاعر هذه العناصر الطّبيعية للتعظيم من شأن ممدوحه، فجعله وحيد زمانه لا نظير له في الكون رفدا وعطاء.

كما استقى الشاعر مصادره أيضا من الطّبيعة الحيّة التي تمحورت حول عنصر الإنسان الذي تمظهر بمظاهر عدّة وتجلّى في ذات إنسانيّة (نويرة، المعتصم، المقتدر...)

كما تمحورت حول الجانب المتحرّك من الطّبيعة الحيوانيّة، فأكثر في صوره من ذكر(الظّبي، الغزال، الرّشا، الأسد، الغراب، المها، اللّيث، الجيّاد، الذّئب...) ومن أمثلة ذلك يقول مستفتحا مديحه بالغزل: (الكامل)

عُجْ بالحِمَى حيثُ الغِياضُ الغِينُ فعسى تَعِنُّ لنا مَهاةُ العِينُ[1]

ويقول في صورة أخرى: (الطويل)

حَديثُكِ ما أَحْلى فزيدي وحَدّثِي عَنِ الرّشَأ الفَرْدِ الجَمالِ المُثلّثِ[2]

وأكثر كذلك الشاعر من عناصر الطبيعة النباتية فذكر(الغصن، البانة، وأنواع الأزهار) ووصف كلّ ما وقعت عليه عينه من مشاهد الجنان والرياض، ومنها ما يقول في شعره: (الكامل)

قَدْ عطّلَ الأزهارَ زاهرُ حُسْنِهِ لا الوردُ مُلتفِتٌ ولا النِّسرينُ [3]

ويقول مشبّها قدّ محبوبته بالغصن الرّطيب: (مجزوء الوافر)

وفي الغُصْنِ الرَّطيبِ وفي النـ نقا المُرْتَـــــجّ عِطْفاكِ[4]

كما أكثر من ذكر عناصر الطّبيعة المصنوعة (القنا، النصل، الصارم، الرمح، النبل، السيف، السهم، القوس...) ومن أمثلة ذلك قوله: (البسيط)

وما صَوارِمُهُم إبِلا وقد سَرَحُوا وليس افْرِنْدُهَا عُرًى وقد هَنأُوا [5]

1- المصدر السابق، ص: 265.
2- المصدر نفسه، ص: 169.
3- المصدر نفسه، ص: 270.
4- المصدر نفسه، ص: 242.
5- المصدر نفسه، ص: 131.

وهذه بعض العناصر الطبيعية المتباينة التي شكّلت منبعا ثرّا للصورة عند ابن الحدّاد الأندلسي، فأكثر من توظيفها في شعره لأنّ لهذه العناصر دلالات تكشف عن الطبيعة الأندلسية الخلاّبة السّاحرة التي نشأ بها وتأثر بمختلف مناظرها الخلابة فأثرت في توجيه قريحته وشخصيتّه الأدبيّة والفكريّة.

2.1-البيئة الاجتماعية:

الإنسان ابن مجتمعه وبيئته، يتأثّر ويرتبط بمختلف المناحي الاجتماعية التي يحياها المجتمع الذي ينشأ فيه، وينهل منه ويتأسّى بمختلف قيمه وتقاليده وعاداته وأعرافه، ليحقق نوعا من الانسجام باعتباره واحدا من هذا النّسيج العام داخل مكان معيّن.

ومن ثمّ فابن الحدّاد الأندلسي كإنسان يعيش داخل هذه البيئة العامة (الأندلس) التي هي مزيج من مختلف الأعراق من أندلسيّين، مشارقة، وأمازيغ، ومولّدين.

ولاشكّ أنّ لهذا المجتمع البشري الذي يؤلّف المجتمع الأندلسي عقائد مختلفة وعادات وتقاليد مَثّلت الحياة الاجتماعية بصدق، ولمّا كانت الصورة الشّعرية دائما عاكسة وناقلة لذات الشاعر، ولتجربته الإنسانيّة، التي هي تعبير صادق عن قضايا ومواقف ذاتيّة أحيانا يعبّر بها الشّاعر عن مكنوناته، ولواعجه.

وكانت صوره غالبا مستوحاة من هذا الواقع الاجتماعي الذي يعيش الشاعر كلّ تفاصيله، فينهل من منه ويتأثّر بما فيه، وعكست صور ابن الحدّاد الأندلسي جانبا من حياة المجتمع المسيحي داخل الأندلس.

أ-المجتمع النّصراني:

لقد ذكرنا مما سبق من الفصول أنّ ابن الحدّاد الأندلسي قد أحبّ في صباه نصرانيّة كان يطلق عليها (نويرة) وعُرف بحبّها، ممّا أصبغ ذلك على صوره الشعريّة فاغترف من المفردات المسيحيّة في شعره كذكره (الإنجيل، التثليث، الزّنار، القسّ، الكنائس،الفصح...)

ومن أمثلة ما جاء في قوله: (الطويل)

وفي شِرْعَةِ التَّثليثِ فَرْدُ مَحاسنٍ تَنَزّلَ شَرْعُ الحُبِّ من طَرْفِهِ وَحْيَا

وأُذْهِلُ نَفْسِي في هَوَى عِيسَوِيَّةٍ بها ضَلّتِ النَّفْسُ الحَنِيفِيَّةُ الهَدْياَ[1]

ويذكر طقوسا من المعتقد المسيحي في صوره بقوله: (السريع)

فإنّ بـــــي للرُّومِ رومـــــيّةً تَكْنِسُ ما بين الكَنيساتِ
أَهيمُ فيـــها والهَـــــوى ضلّةٌ بين صواميعَ وبِيـــعاتِ
أُفْصِحُ وحْدي يومَ فِصْحٍ لَهُمْ بين الأُرَيْطَي والدُّوَيْحاتِ
وقد أَتَوا منهُ إلــى موعـــــدٍ اجتمـعوا فيه لمِيــــقاتِ
بِمَوْقِفٍ بين يـدي أَسْـــقُفٍ مُمْسِكِ مِصْباحٍ ومِنْـساةِ
وقدْ تَلَوا صُحُفَ أناجــيلِهِم بِحُسْنِ ألحانٍ وأصواتِ[2]

يرسم الشّاعر في هذه الأبيات لوحة فنيّة رائعة يصوّر من خلالها حياة المجتمع المسيحي وطقوسه وعباداته، فيذكر(الصوامع، الفصح، الأسقف، المصباح، المنساة، الأناجيل...) وهي مفردات من المعجم المسيحي كونت نبعا ثرّا لصوره الشعريّة من خلال حديثه عن نويرة ذات المعتقد النّصراني، وينادي محبوبته قائلا: (مجزوء الوافر)

عَساكِ بِحَقِّ عِيســـاكِ مُريــحةَ قَلْبِي الشَّاكِي[3]

يترجّاها بحقّ النّبي -عيسى عليه السّلام- أن تريح قلبه من معاناته، وحرارة شوقه، وشدّة وجده، فتلاعب بالألفاظ خاصة عند مجانسته بين عساك وعيساك.

ب-العادات والتقاليد:

ولم تقتصر مصادر صوره في الحياة الاجتماعيّة على التغزّل بالمرأة النصرانيّة التي كان له السّبق في الأدب الأندلسي عموما، بل أنّ صوره رسمت أثرا اجتماعيا آخر تمثّل في عادات وتقاليد عرف بها المجتمع الأندلسي، وهي عادات موروثة لأنّها موجودة منذ القدم في حياة البدوي العربي القديم.

1- المصدر السابق، ص: 306.
2- المصدر نفسه، ص: 158، 159.
3- المصدر نفسه، ص: 241.

يقول ابن الحدّاد الأندلسي: (الطويل)

ولي في السُّرى منْ نارِهِم ومَنارِهِم هُداةٌ حُداةٌ والنُّجومُ طوافئُ[1]

فظاهرة الكرم وإشعال نار الضيافة تعدّ من الموروثات الاجتماعية العربيّة، لأنّ الكرم كقيمة متجذرة في سلوك العربي منذ القدم.

ويشير الشاعر إلى هذه الظّاهرة في قوله: (الطويل)

غَرامٌ كإقدامِ ابْنِ مَعْنٍ، ومَـغْرَمٌ كإنِعامِه والأرضُ في أَزمَاتِهَا

فتى البَأْسِ والجودِ الَّذينِ تَبَاريا إلى غايةٍ حازا له قَصَباتِها[2]

يوظّف قيمة الكرم في مقارنة لطيفة بين حبّه لنويرة، والتزام سيّده بالعطاء الذي هو مغرم به تُجاه رعيّته حتّى في أيام الجدب والقحط، ويشيد بممدوحه أيّما إشادة عندما يساوي بين الجود والإقدام، و هي من صفات ملكه المعتصم.

ج-مجالس اللّهو في الطبيعة:

وممّا جاء في شعر ابن الحدّاد الأندلسي تصويره لظاهرة لفتت انتباهنا، وهي عقد مجالس للّهو والطّرب في الطبيعة الأندلسية الحالمة بمنتزهاتها وحدائقها الغنّاء الفاتنة وصور ذلك في قوله: (الطويل)

ويَغْرَى بِذِكري بين كأسٍ وروضةٍ ويُنْشِدُ شِعْري بين مَثْنًى ومِثْلَثِ[3]

يشير البيت إلى مجلس الخمرة واللّهو والطرب بين أفياء الشّجر في روضة من رياض مدينة المريّة أين تسكن محبوبته، ويجعل من هيامه حديث أهل المدامة بين أحضان الطّبيعة الأندلسيّة النّاضرة، مع غناء القيان في مجالس الأنس والشراب المصحوب بأجمل الألحان الناتجة عن عزف العود الذي ينتشر كثيرا في ربوع الأندلس.

ويصف الخمرة في مجالسها اللاهية التي يعقدها المعتصم فيقول: (المتقارب)

1- المصدر السابق، ص: 141.

2- المصدر نفسه، ص: 165.

3- المصدر نفسه، ص: 172.

صباحُ اصطباحٍ بأسْــــفَارِهِ لَحْظنَا مُحَيّا العُلا سافِرَا
وأَطْلَعْتَ فيه نُجومَ الكؤوسِ وما زال كَوْكـــــبُها زاهِرَا
واسْمَعْتَنا لاحِناً فاتـــــــناً وأحْضَرْتَنا لاعِبا ساحِرَا[1]

يتكلّم هنا عن مجلس الشّراب واللّهو في حضور ملك المريّة، ويبدع في تشبيه كؤوس الخمر بالنّجوم الزاهرة لتلألئها الدائم، وللشّاعر حديث أيضا عن أسرار الموسيقى والغناء باعتباره ملمّا بعلم الأصوات والعروض والألحان. وممّا يدلّ على ظرفه أنّه غنّى ولحّن هذه المقطوعة وهو يعزف على العود[2]. والتي فيها: (المتقارب)

شَقَـــيقُكَ غُيِّبَ في لَحْــــدِهِ وتُشْــرقُ يا بدرُ من بعْدِهِ
فهلاّ خَسفْتَ وكان الخسوفُ حِـــــدادًا لسبتَ على فَقْدِه[3]

والنّص يحمل خطابا للبدر الذي اعترضه الخسوف وقد تغنّى بهذين البيتين قبيل وقت الكسوف.

2-مصادر ثقافية عامّة:

تكشف هذه المصادر ما تمتاز به شخصية ابن الحدّاد الأندلسي من ثقافة واسعة و إطلاع في شتّى مناحي الفكر والمعارف، فجاءت صوره مفعمة بنصوص من القرآن الكريم، وبها أثر الحديث النبوي الشريف، ونهل من الأدب العربي الذي سبقه شعرا ونثرا، كما تكشف صوره الشعريّة في أحايين كثيرة عن معرفة واسعة في شتّى العلوم والمعارف، من علوم لغوية وفقهية، وبلاغة، وفلسفة، ورياضيات، وفلك.

1.2-القرآن الكريم:

لاشكّ أنّ الدّين الإسلامي هو الدّين السّائد في ربوع الأندلس بعد عمليّة الفتح الإسلامي لديارها و مع استتباب الأمن والاستقرار بها، انتشرت تعاليمه السّمحة التي عبّر

1- المصدر السابق، ص: 212.
2- المصدر نفسه، ص: 207.
3- المصدر نفسه، ص: 207.

عنها القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، وأصبح هذان الأصلان مصدرا من مصادر ثقافة المجتمع الأندلسي، وعكست الصّورة الشعرية عند ابن الحدّاد الأندلسي قيم ومقاصد هذا الدين، وأظهرت تأثّره الواضح بنصوصه القرآنية ممّا أكسبها رونقا وجمالا باعتبار أنّ النّص الديني نصّا مثاليّا عاليّا من ناحية الأسلوب المتفرّد ببلاغته وجمال تراكيبه.

وابن الحدّاد الأندلسي عندما يوظّف النّص الدّيني في شعره كان على دراية تامّة لما يلحقه من تأثير في نفوس المتلقّين، وما يحققه من بلوغ للأهداف التي يستهدفها ويرمي إلى الوصول إليها، لذلك لم تخلو الصّورة الشعرية من هذا التّمثيل القرآني في مختلف موضوعاته، وعدّت نصوص القرآن الكريم من المصادر الأساسية لتشكيل النّص الشّعري عند ابن الحداد الأندلسي، والأمثلة كثيرة ومتعدّدة في ديوان الشاعر، وسنكتفي بذكر بعض الصّور الشعرية التي اصطبغت بمعاني ومضامين قرآنية يستدعي فيها النّص القرآني في
مناسبات الوعظ و الأخلاق ومن ذلك ما جاء في قوله: (الطويل)

وليسَ يحيقُ* المكرُ إلاّ بِأهلِهِ   وكَمْ مُوقدٍ يغشاهُ مِنْ وَقْدِهِ لَفْحُ* [1]

يوظّف الشاّعر الآية الكريمة:﴿ اسْتِكْبَارًا فِي الْأَرْضِ وَمَكْرَ السَّيِّئِ وَلَا يَحِيقُ الْمَكْرُ السَّيِّئُ إِلَّا بِأَهْلِهِ فَهَلْ يَنظُرُونَ إِلَّا سُنَّتَ الْأَوَّلِينَ فَلَن تَجِدَ لِسُنَّتِ اللَّهِ تَبْدِيلًا وَلَن تَجِدَ لِسُنَّتِ اللَّهِ تَحْوِيلًا ﴾[2].

إنّ حضور النّص القرآني واضح في تدعيم النّص الشّعري عند الشاعر ومشابهة الدلالة بينهما في النّص الذي يشير إليه البيت وهي من الحكم الجليلة في حياة النّاس، ويستلهم من القرآن الكريم دلالات أخرى مثلما نجده في قوله: (الطويل)

وإنْ يَمْسَسِ العاصينَ قَرْحُك آنفا   فأَيْدِي الوَغَى عمّا قليلٍ تَوالِئُ [3]

---

* يَحيقُ: يُحيط أو يَلحِق، اللّفح: الحَرّ، لفح النارَ حرُّها.

1- المصدر السابق، ص: 179.

2- سورة فاطر: الآيتيان: 43،44.

3- ابن الحدّاد الأندلسي : الديوان، ص:150.

يستهل من القرآن الكريم الآية الكريمة:﴿ إِن يَمْسَسْكُمْ قَرْحٌ فَقَدْ مَسَّ الْقَوْمَ قَرْحٌ مِّثْلُهُ وَتِلْكَ الأيَّامُ نُدَاوِلُهَا بَيْنَ النَّاسِ وَلِيَعْلَمَ اللّهُ الَّذِينَ آمَنُواْ وَيَتَّخِذَ مِنكُمْ شُهَدَاء وَاللّهُ لاَ يُحِبُّ الظَّالِمِينَ ﴾[1].

وخطاب الشّاعر يوجّه إلى مليكه المعتصم يخبره فيه عن الحرب المقبلة التي ستكون وبالا على أعدائه لعدم اتّعاظهم بما سبق وأخذهم العبرة لتجنب المهالك .

ويتّكأ الشّاعر ابن الحدّاد في نصوص كثيرة على القصص القرآني ولاسيما قصص الأنبيّاء -عليهم السلام - فيأتي بألفاظ تحيل إلى النّص القرآني المتضمّن الأنبياء والمرسلين ومن أمثلة ذلك نقرأ قوله : (البسيط)

جلالةٌ لسليمانَ وملتمحٌ ليوسفٍ يومَ للنِّسوانِ مُتَّكأُ [2]

فالإحالة القرآنيّة واضحة في هذا النّص أين يحيلنا الشّاعر إلى قوله تعالى:﴿ فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً وَآتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِّنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلّهِ مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلاَّ مَلَكٌ كَرِيمٌ ﴾[3].

ويبالغ الشّاعر في هذا النّص عندما يجعل المعتصم يفوق سليمان في الجلالة ويوسف في الحسن والجمال، ويقول في صورة أخرى: (الكامل)

في كُلِّ شيءٍ للأنامِ * مُحَذِّرٌ ما كان حذَّرَهُ شعيبٌ مَدْينا* [4]

وهنا استند الشاعر إلى قوله تعالى:﴿ وَإِلَى مَدْيَنَ أَخَاهُمْ شُعَيْبًا قَالَ يَا قَوْمِ اعْبُدُواْ اللّهَ مَا لَكُم مِّنْ إِلَهٍ غَيْرُهُ وَلاَ تَنقُصُواْ الْمِكْيَالَ وَالْمِيزَانَ إِنِّيَ أَرَاكُم بِخَيْرٍ وَإِنِّيَ أَخَافُ عَلَيْكُمْ عَذَابَ يَوْمٍ مُّحِيطٍ ﴾[5].

1- سورة آل عمران: الآية 140.

2- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان: ص: 112.

3- سورة يوسف: الآية:31.

* الأنام: الخلق، مَدْيَن: قبيلة شعيب عليه السلام.

4- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان: ص: 280.

5- سورة هود: الآية:83.

* المُرد: العُتاة و مَردَة جمع مارِد.

يشابه الشّاعر بين تحذير الموت للنّاس في كلّ ما يقومون به كما كان يحذّر شعيب -عليه السلام- قبيلة مدين من عقاب الله تعالى، والقارئ لشعر ابن الحدّاد الأندلسي يجد كثيرا من صوره استندت إلى النّص القرآني من خلال توظيفه الأنبياء (سليمان، يوسف عيسى، داود، شعيب) عليهم السّلام.

وأفاد الشاعر من الألفاظ القرآنية خاصّة في موضوع المدح بشكل لافت، ونلاحظ أنّه استهدف ذلك ليضفي على ممدوحه الكثير من الصفات التي تعلي من شأنه.

أمّا عن مصادر الصورة من الحديث النّبوي الشّريف فلم يعثر البحث في الديوان إلاّ على هذا البيت الذي يقول فيه: (الطويل)

مَرادُ هوًى حُفَّتْ به مُرُدُ* العِدى ودُونَ جِنانِ الخُلْدِ تُلْقَى المَكارِهُ[1]

يستند الشاعر في هذا البيت على الحديث النبوي الشريف الذي يقول فيه النّبي صلى الله عليه و سلم « حُفَّتِ الْجَنَّةُ بِالْمَكَارِهِ، وَحُفَّتِ النَّارُ بِالشَّهَوَاتِ »[2]

يتّكأ على معاني هذا الحديث النّبوي ليشير إلى صعوبة الوصول إلى محبوبته فالطريق إليها محفوفة بالأخطار والأعداء الذين يتربّصون به، ولا غرابة في ذلك طالما جنان الخلد كذلك محفوفة بالمكاره.

2.2-الأدب العربي:

كثيرا من النّصوص الأدبيّة السابقة كانت رافدا للصورة الشّعرية عند ابن الحدّاد الأندلسي، ونهل منها واستفاد من تشكيلها، وكثيرا ما لجأ الشاعر في تشكيل صورته إلى الخطاب الأدبي القديم شعرا كان أم نثرا، واستحضر صورا أدبية متنوعة من الموروث الأدبي القديم، ففي الشّعر حملت صوره كثيرا من بصمات شعراء العصور التي قبله في المشرق العربي والمغرب، ومن هؤلاء الشعراء عنترة العبسي ، والنابغة الذبياني، وعمر بن أبي ربيعة،

1- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان: ص: 303.

2- ابن العربي المالكي: عارضة الأحوذي بشرح صحيح الترمذي، دار الكتب العلمية، بيروت، ج1، ص:32.

وأبو العلاء المعرّي، وأبو نواس، وأبو تمّام، والمتنبّي، ومن شعراء الأندلس حمل شعره أيضا أثر ابن عبد ربّه، وابن عمّار وغيرهم من الشعراء.

ودلالة هذا التناص الأدبي أن الشاعر ابن الحداد كان ملمّا بالتراث العربي شعرا كان أم نثرا واستعمل معاني الشعراء القدامى واتخذها وسيلة من وسائل بناء صوره الشعرية، ومن النماذج النّصية التي برزت في شعره قوله: (الطويل)

لذلك ما حَنّتْ رِكابِي وحَمْحَمَتْ عِرابي وأَوْحى سَيْرُها المُتباطئُ[1]

يشير ابن الحدّاد الأندلسي إلى أنّ إبله ما حنّت إلى السفر، ولا خيله حمحمت وتهيّأت للرّحيل، ولا سيرها المتباطئ أوحى إليه بشيء من ذلك، والشّاعر بهذه المعاني استحضر قول عنترة بن شدّاد العبسي: (الطويل)

مازلت أرمِيهِم بثُغرِه و نَحْرِهِ ولَبَانِه حتى تَسرْبَلَ بالدّمِ

فازْوَرَّ مِنْ وَقْعِ القنَا بِلَبَانِهِ فَشَكا إليَّ بعَبرَةٍ وتَحَمْحُمِ [2]

و في ذلك يستحضر قول الشاعر النابغة الذبياني:

تَدْعُو القَطا وبِها تُدْعَى إذا نُسِبَتْ يا حُسنها حين تدعوها فتنتسِبُ[3]

ويقول ابن الحدّاد مصدقا قصائده في ممدوحه كصدق القطا : (الكامل)

فإليكَهَا تُنْبيكَ أَنِّي رَبُّـــــها نَسبُ القَطا مُتبيّنٌ مهما قَطَا [4]

والمعنى نفسه نجده عند الشاعر أبي العلاء المعرّي في قوله:

عُرِفَتْ جدُودُكَ إذا نَطَقْتَ وطالما لَغطَ القَطَا فأبَانَ عَنْ أنسابِه [5]

والشّاعر ابن الحدّاد الأندلسي بدل أن يرفع صوته بالدّعاء لله تعالى رفعه بالدعاء لمحبوبته وذلك لحسنها وشدّة إعجابه بها فشكّل ذلك في صورة يقول فيها: (الطويل)

1- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان: ص: 141.

2- عنترة بن شدّاد العبسي: الديوان، تحقيق محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، القاهرة، دط، دت، ص: 217.

3- النابغة الذبياني: الديوان، شرح عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1996، ص: 145.

4- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان: ص 234.

5- أبو العلاء المعرّي: الديوان (سقط الزند)، دار صادر، بيروت، لبنان، دط، 1957، ص: 126.

أُهِلُّ بأَشواقي إليها وأتّقي   شَرائعَها في الحُبِّ حقَّ تقاتِهَا [1]

وكأنّه نهل نفس المعنى من الشاعر النابغة الذبياني الذي يقول:

أو دُرّةٍ صدفيّةٍ غوّاصُها   بهجٌ متى يرها يُهلُّ ويسجدِ [2]

ويقتفي الشّاعر ابن الحدّاد الأندلسي آثار أبي نواس في وصف الخمرة الذي يقول فيها:

شمسُ المُدامِ بكَفّه و بوَجـــــْهِه   شمسُ الجَمالِ فَبيْننَا شمـــسانِ

والشمسُ تَطلعُ من جدارِ زُجاجِها   وتَغيبُ حين تغيبُ فـي الأبدانِ [3]

ونجد ابن الحدّاد يشبّه الخمر بالشّمس الطالعة وكأنّه يقول: ما إن أمسك بكأس الخمر حتى كرعها فغارت شمسها في بدنه، وشكّل ذلك بقوله: (المتقارب)

ويَخْطِفُها ذيلُ سِربالِه*   فتبصِرُ طالِعَها* غائرا[4]

ويتفق الشّاعران على غياب الخمرة في بدن شاربها كالشمس الطالعة في وجنات شاربها. وفي نص آخر نجد الشاعر ابن الحدّاد يلتقي مع الشاعر الأموي عمر بن أبي ربيعة في تضمين صيغة الدّعاء (آمين) بقوله: (الكامل)

وإذا دعَا داعٍ بطولِ بقائِهِ   خَرَقتْ لهُ سمْعَ السمَا آمينُ[5]

وكلمة آمين تقال عقب الدعاء، فيرى الشاعر أن الله تعالى يستجيب لكل داع يدعو بطول عمر الممدوح، وهو في هذه الصورة يقترب من قول ابن أبي ربيعة: (البسيط)

يا ربِّ لا تَسْلُبَنِّي حُبَّهَا أبدًا   و يرحَمُ اللهُ عبْدًا قالَ آمينَا[6]

وهنا الدّعاء ليس للممدوح بل لوصال حبيبته، والقاسم المشترك بين البيتين الشعريين لفظة آمين، وفي صورة أخرى يلتقي فيها مع الشاعر المتنبّي يقول فيها: (الطويل)

1- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان: ص:164 .

2- النّابغة الذبياني: الديوان، ص: 107.

3- أبو نواس: الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، دط، 2008، ص: 388.

* السربال: القميص وكل ما لبس،الطالع: هنا طالع الخمر أين شبه الخمر بالشمس الطالعة.

4- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان: ص: 213.

5 – المصدر نفسه، 277.

6 – ابن منظور: لسان العرب، مج1، ص:236.

هو الجاعلُ الهيجا* حشاً* وسِنانَهُ   هَوىً فَهْوَ لا يعدو قُلوبَ كُماتِهَا* [1]

فالشّاعر يجعل الهيجا قلب المحبوب، والسّنان الهوى، فيشير إلى أنّ المعتصم يهوى الحرب كما يهوى الرجل محبوبته، فيغزو أرض الأعداء ويصيب بسنانه قلوبهم كما يغزو المحبوب قلب محبوبته، فيجعلها تنقاد إليه وتذعن، وهذا المعنى قريب من قول المتنبي:

كأنّ الهامَ* في الهيجا عيونُ   وقد طُبِعَتْ سُيوفُك من رُقادِ

وقدُ صغْتَ الأسنّةَ من همومٍ   فما يَخْطُرْنَ إلاّ في الفؤادِ[2]

فبينما الأسنّة عند المتنبّي هموم فإنّها هوى رحب عند ابن الحدّاد الأندلسي، والفؤاد عندهما حرب تشنّ عليها سنان المحبوب.

ولم يكن الشعر العربي المشرقي منوالا له في بعض المعاني والألفاظ يستقي منها صوره، بل نهل أيضا من الشّعر الأندلسي الذي مثّل له رافدا يأخذ منه بعض المعاني والصّور. ومن نماذج ذلك ما جاء في قوله: (الطويل)

ولكنَّهُ الدّهرُ المُناقَضُ فِعلُهُ   فذو الفضلِ مُنْحطٌّ وذوالنَّقصِ نامِئُ[3]

يشكو الشاعر في هذا البيت من الدهر وتقلباته عندما يرفع أشخاصا من أهل السفه والجهل في حين يحط آخرين من أصحاب الكفاءات والهمم العالية مقتربا من معنى يذهب إليه الشاعر ابن عبد ربه في قوله: (الطويل)

أرَى كلَّ فَدْمٍ* قد تَبحَ ْبَحَ في الغِنَى   وذو الظَّرفِ لاتلقاهُ غيرَ عَديمِ[4]

و يلتقي الشاعر ابن الحداد كذلك في صورة أخرى مع ابن عمار : (المتقارب)

---

* الهَيْجا: الحرب، الحشا: مانضمت عليه الضلوع كالقلب والكبد والرئة، الكماة: جمع كميّ :الشجاع أو لابس السلاح كالدروع وغيرها وكمّى نفسه سترها بالدروع.

1- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان: ص 167.

* الهَامُ : رأس و مقدّمة كل شيئ.

2- المتنبّي أبو الطيب: الديوان، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، دط،1983، ص: 86.

3 – ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص: 146.

* الفدم: العيي الأحمق.

4 – ابن عبد ربّه: الديوان، تحقيق محمد التونجي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص: 154.

سَجيّةُ أَصْـــلِ الفَتــــى فِعْلُهُ   بما عِنـــدهُ يَقْذِفُ المَعْــدِنُ [1]

فعجز البيت قريب من قول ذي الوزارتين أبي بكر بن عمّار من قصيدة يستعطف فيها المعتمد بن عبّاد ملك اشبيلية حين قُبض عليه يقول فيها:

ولا تستمعْ زورَ الوشاةِ وإفكَهم   فكلّ إناءٍ بالذي فيه يرشـــحُ [2]

والجامع بين البيتين هو ظهور الشيء على سجيّته وحقيقته، ويصور ابن الحدادّ الأندلسي صور الرّماح المثمرة برؤوس الأعداء بقوله: (البسيط)

وقد غَدُواَ قُضُبًا بالهَامِ مُثمرةً   ومُجْتنِيهَا من الصَّمْصام* مُجْتَنَأُ [3]

وهي صورة قريبة من قول الشاعر ابن عمّار:

أثْمَرْتَ رُمْحَكَ من رؤوس كُماتِهِم   لمّا رأيتَ الغُصْنَ يُعْشَقُ مُثْمِرَا [4]

ولنصوص النثر أثر واضح في صورة ابن الحدّاد الشعريّة فنراه قد وظّف الأمثال بشكل لافت في نصوصه، وحضرت هي الأخرى كنبع يشكّل به عماد صورته الشعرية ومن أمثلة ذلك ما جاء في قوله: (الطويل)

كأنّ زَمَاني إذا رَآني جُذَيْلَهُ   قَلانِي فَلِي مِنهُ عَدوٌّ مُمَالئُ[5]

اتّخذ الشّاعر الأمثال المناسبة لتوضيح الصورة وتقريبها من القارئ، والمثل الذي تضمّنه البيت هو« أنا جُذيْلُها المُحَكّك »[6] والمحكّك الذي تتحكّك به الإبل الجربى، ومراده أنّ الكلّ يرجع إلى الشاعر؛ لأنّه أصبح قبلة للمشورة، ورأس العلماء والشّعراء لكنّه يهاب من الدّهر الذي يخذله ، ويقول في بيت آخر: (الكامل)

1- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان: ص: 258.

2- ابن الأبّار: الحلّة السيراء، ج2، ص: 153.

* الصَّمصام: السّيف الصّارم.

3- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان : ص: 123.

4- ابن خاقان: قلائد العقيان، ج1، ص 283.

5- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص: 147.

6 - أبو هلال العسكري: جمهرة الأمثال، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعبد المجيد قطامش، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط2، 1988،ج1، ص240.

والنّاسُ أغربةٌ إذا قايَسْتَهُمْ وأخُو المصافاةِ الغُرابُ الأبيضُ[1]

وعند العرب يضرب المثل بالغراب الأسود في الشؤم فيقال:« أشأم من غراب البين»[2] أو يقال أشأم من غراب، ويضرب المثل بالغراب الأبيض في الندرة لأنّه قلّما يوجد بين الطيور، ويستقي من الأمثال صورته التي يقول فيها: (الكامل)

والقارظانِ جميلُ صَبري والكَرَى فَمتى أُرجِّى منكَ طَيْفَ خيالِ؟[3]

والمثل المستهدف هو« حتّى يؤوب القارظان»[4]، يضرب لمن لا رجاء في عودته، ويشير الشّاعر إلى عدم الوصال، واستحالة لقاء محبوبته التي طالما حلم بلقائها.

ويقول في صورة أخرى: (الكامل)

صَدَعَ الزّمانُ جميعَ شَمْلي جائرًا إنّ الزّمانَ مُمَلَّكٌ لا يُسْجِحُ * [5]

والمثل المشار إليه في هذا البيت هو: « مَلكتَ فاسْجَح »[6] يضرب به في العفو عند المقدرة، و الشاعر ابن الحدّاد في صورته الاستعارية يشكو الزمان ويجعل منه ملكا ظالما لا يرجى منه عدل ولا صفح.

ويستقي الشّاعر صوره أيضا من ألوان النّثر المختلفة كالخطابة والمقامة إلاّ أنّ حضورهما كان قليلا في صوره وأمثلة ذلك ما جاء في قوله: (البسيط)

1- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان: ص: 231.

* القارظان: رجلان من قبيلة عنزة ذكرتهما الشعراء قديما خرجا في طلب القرظ، وهما عامر بن رُهم ويَذْكُر بن عَنْزَة، فلم يرجعا فضرب بهما المثل"حتى يؤوبا القارظان" وجاء جمهرة الأمثال " إذا ما القارظ العنزي آبا" واستدلّ العسكري بالبيت الشعري لأبي ذؤيب الذي يقول فيه: (حتى يؤوب القارظان كلاهما ينشر في القتلى كليب لوائل) والقرظ: شجر يدبغ به. ينظر:(أبو هلال العسكري: جمهرة الأمثال، ج1، ص:123، وابن بسام: الذخيرة، ق1، مج2،ص:716.)

2 – أبو هلال العسكري: جمهرة الأمثال، ج1، ص:559.

3- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان : ص: 249.

4- ابن بسام: الذخيرة، ق1، م2، ص: 716.

* يسجح: يحسن العفو.

5- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص: 181.

6 – ابو هلال العسكري: جمهرة أمثال العرب، ج2، ص:248.

وقد غَدُوا قُضُباً بالهامِ مثمرةً ومُجْتنيها من الصمصامِ مُجتنأُ[1]

جعل من خطبة الحجّاج بن يوسف الثّقفي وسيلة في بناء صورته وهو يمدح سيّده المعتصم، فيستعير الشّاعر الإيناع من الثّمر إلى الرؤوس فيشبّه الرؤوس بثمرات الشّجر بجامع النّضج و الشّكل مقترنا بقول الحجاج الثّقفي من خطبة قالها في جموع أهل الكوفة بالعراق « إنّي لأرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها وإنّي لصاحبها»[2] هذه الصورة التي عمد فيها الحجاج إلى تشبيه رؤوس الخارجين عن طاعة بني أمية بثمار قد نضجت وحان وقت قطفها، ويوظّف الشاعر فنّ المقامة في صورة أخرى يقول فيها: (البسيط)

يَجِيءُ كالهَصِرِ الفَضْفاضِ* مُقْتَتِلاً أصمُّ كالأرقمِ النّضناضِ* إذْ يجأُ[3]

يستلهم هذا البيت الشعري من النثر الفنّي المتمثل في المقامة المَعَرّيةِ للحريري الذي يقول فيها: « تلدغ بلسان نضناض وترفل في ذيل فضفاض، وتجلّى في سواد وبياض»[4] معبّرا بذلك على شجاعة الممدوح حينما شبّهه بالأرقم الذي إذا نهش إنسانا أودى به إلى الهلاك.

3-مصادر تاريخية وتراثية:

للتّاريخ أحداثه وشخصيّاته، وله أهمية كبيرة عند ابن الحدّاد الأندلسي فمن ذلك كلّه يستمدّ موضوعاته الشّعرية ليخلق واقعا جديدا ممزوجا بأحداث بالماضي، واستطاع الشاعر على غرار غيره من الشّعراء، أن يعبّر عن رؤاه الإنسانيّة والحضاريّة، مستفيدا من تجارب السابقين.

1- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان: ص: 123.

* الهصر الفضفاض: الأسد الواسع الصدر، الأرقم النضناض: الحية ذات الحركة الدائمة.

2 - الجاحظ: البيان و التبيين، ج2، ص248.

3- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان : ص: 135.

4- أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي: شرح مقامات الحريري، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، دط، دت،ج1، ص:309.

فالتّوظيف التّاريخي كان حاضرا في صوره الشعرية بالتّركيز على بعض الحوادث التّاريخية، أو بإبراز بعض الشخصيّات التراثيّة للأمّة، كنماذج عليا يشبّه بها ممدوحه، فوظّف ذلك في المدح والرثاء، ومقدّمات القصائد الغزلية.

ويمكن القول أنّ الشّاعر قد ألمح كثيرا إلى الشخصيّات العربية التي تركت أثرا في العصور القديمة، ومن خلالها استحضر أحداثا تركت بصمات واضحة في التاريخ الإنساني، وظلّت متداولة بين ألسنة النّاس، ويمكن أن نصنّف هذه الشّخصيّات التي استقى الشاعر ابن الحدّاد منها صوره إلى عربيّة و إسلاميّة وغير إسلامية:

1.3-شخصيات عربية:

ورد في شعر ابن الحدّاد الأندلسي الكثير من الشّخصيّات العربيّة نحو (كعب بن مامة، وحاتم الطائي، وهرم بن سنان وسبأ بن يشجب، ومضر بن نزار، ومعد بن يكرب) وارتبطت هذه الشّخصيات بصفات مختلفة في شعره كالعلم والملك، والجود والكرم ووظّفت في سيّاقات متباينة، ومن النّماذج التي نقدّمها قول الشاعر: (البسيط)

وقدْ هَوَتْ بهوى نَفسي مَهَا سَبَإٍ   فهلْ دَرَتْ مُضَرٌ مَنْ تَيَّمَتْ سَبأُ؟[1]

يستحضر الشّاعر في هذا النّص شخصيّة (سبأ) جدّ قبائل اليمن وهو سبأ بن يشجب بن يعرب بن قحطان، ومضر هنا قبيلة الشّاعر لأنّه قيسي النّسب نسبة إلى قيس بن عيلان بن مضر، ويقيم الشّاعر علاقة مشابهة بين ما قام به سبأ وما فعلته محبوبته والمشترك بين المتشابهين هو قضية الأسر العاطفي الذي وقع في شراكه.

ويستحضر الصّورة المثاليّة لشخصيّات الكرم عبر التّاريخ العربي القديم ثم يفضّل ممدوحه على نماذج الجود ككعب بن مامة، وهرم بن سنان، وحاتم الطّائي. فيقول: (البسيط)

فَخَلِّ ما قيلَ عن كعبٍ وعن هَرِمٍ   فَلِلأقـــاويل مُنْهارٌ ومُنْـــهرأُ[2]

1- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص: 109.

2- المصدر نفسه، ص: 117.

والعرب تضرب المثل بكعب بن مامة فتقول: « أجود من كعب بن مامة»[1] وبهرم بن سنان فتقول: « أجود من هرم بن سنان »[2] إضافة إلى الكريم حاتم الطّائي الذين انتهت إليهم صفة الجود في الجاهلية وأصبحوا مضرب أمثال الكرم والعطاء إلى يوم الناس هذا

ويعزّز هذه الصورة بقوله أيضا في هذا النّص: (الطويل)

تَدينُ يداهُ دينَ كعبٍ وحاتِمٍ فَحَتمٌ عليها الدّهر وَصْلُ صِلاتِهَا[3]

فالمعتصم بن صمادح على دين الأكرمين كعب وحاتم، وصلاته للعفاة لا تنقطع.

2.3-شخصيات إسلامية:

وعمد الشاعر إلى توظيف شخصيّات إسلاميّة لها حضورها في تاريخ الأمّة الإسلامية ليعبّر من خلالها عن مواقف يريدها، فيتّصل ويتناصّ معها أو يتّخذها كصور رامزة لقضايا تقاطعت مع موضوعاته فاستحضر ابن الحدّاد الأندلسي شخصيّة الخلفاء الراشدين في صوره الشّعرية في الحديث عن ممدوحه، ونلمس ذلك في قوله: (الكامل)

وَبَدَتْ إلينا منهُ صورةُ سيرَةٍ تُنْبِيكَ عَمّا سَنّهُ العُمَرانِ[4]

يجعل في هذه الصورة سيرة المعتصم من سيرة العمرين ويقصد بهما الخليفتين الراشدين: أبي بكر الصديق، وعمر بن الخطاب رضي الله عنهما، وقد يكون يقصد بذلك العمرين عمر بن الخطاب، وعمر بن عبد العزيز رضي الله عنهما ويقول في صورة أخرى: (الطويل)

وكمْ قد رأتْ رأيَ الخوارجِ فرقةٌ فكنتَ علياً في حروبِ شُراتِهاَ[5]

وهو يعايش بعض الحوادث التي جرت على ممدوحه وخرج منها منتصرا، دفع ذلك الشّاعر إلى الاستلهام من سيرة الخليفة عليّ بن أبي طالب رضي الله عنه في محاربته

---

1 – أبو هلال العسكري: جمهرة الأمثال، ج1، ص:338.

2 – المرجع نفسه، ص:338.

3– ابن الحدّاد الأندلسي، ص:165.

4– المصدر نفسه، ص: 292.

5– المصدر نفسه، ص: 166.

للخوارج والانتصار عليهم، وتشير بعض الألفاظ إلى قوله تعالى:﴿ وَمِنَ النَّاسِ مَن يَشْرِي نَفْسَهُ ٱبْتِغَاء مَرْضَاتِ اللّهِ وَاللّهُ رَؤُوفٌ بِالْعِبَادِ ﴾[1] مستدعيّا بذلك أحداث التاريخ الإسلامي وقضية الفرق الإسلامية التي ظهرت مع فجر التاريخ الإسلامي وتحديدا فرقة الخوارج الذين خرجوا على عليّ -رضي الله- عنه و سموا أنفسهم بالشّراة تمثّلا بالآية الكريمة السابقة.

3.3-شخصيات غير إسلامية:

حملت نصوصه الشعرية أيضا صوره شخصيّات تاريخية وفلسفية من غير المسلمين لها حضور في التاريخ الإنساني، ومنها قوله، وهو يصف قصر المعتصم: (الكامل)

هُو ثالثُ القَمَرينِ في ضَوْءَيْهِمَا فيهِ تُضيءُ لنا اللَّيالي الجونُ
لَوْ أَبْصَرتْه الفرسُ قَدّسَ نــــورَهُ كِسْرى وأَخْبتْ نارَها شِيرينُ[2]

يبالغ الشّاعر ابن الحدّاد عندما يجعل قصر المعتصم يضاهي الشّمس والقمر نورا عندما تسرج مصابيحه، وهو أكثر عظمة من قصر شيرين حظيّة كسرى أبرويز الفارسي.

ويواصل وصف قصر المعتصم المنيف مستدعيّا الكثير من الشخصيّات: (الكامل)

وكأنّ هِرْمِس* بَثَّ حِكْمتَهُ بهِ وأَدارَ فيهِ الفِكرَ أفلاطونُ*
وكأنّ راسمَ خَطِّهِ إقْلـــــيدِسُ* فَمَوائِل الأشْكالِ فيهِ فنونُ[3]

ويقول أيضا: (الكامل)

تُغْشَى بِمُذْهَبِ لَمْعِهِ فكــأنَّماَ أَبْدى لديهِ كُنوزَه قارونُ* [4]

1- سورة البقرة: الآية: 205.

2- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص: 273.

* هِرمس: صاحب الحِكم المشهورة، أفلاطون: فيلسوف يوناني شهير، إقليدس:رياضيّ يوناني شهير بالهندسة.

3- المصدر نفسه، ص: 271.

*قارون: مدبرأمر بني اسرائيل، ومن أكبر الأثرياء في عهد موسى عليه السلام.

4- المصدر نفسه، ص: 273.

ويقارن بين سياسة المعتصم وسياسة السّاسانيّين في القرن الثّالث الميلادي أين أقاموا دولة إيرانية ذات دين قومي (الزرادشتي) ويجعل المعتصم أكثر حنكة وسياسة من ساسان بقوله كذلك: (الكامل)

أعْطَتْهُ أَهْواءَ القُلوبِ سِياسةٌ خَفِيَتْ لَطَائِفُهَا على ساسانِ* (1)

4-مصادر علميّة:

كثيرا ما يخرج ابن الحدّاد الاندلسي من حيّز الخطاب الفنّي إلى حيّز الخطاب العلمي، ويمزج تجربته الإنسانيّة والعاطفيّة بخطاب علميّ ينمّ عن ثقافته الواسعة ونزعته العلميّة، فالواضح من شعره أنّه ملمّ بالعديد من العلوم، وأفاد منها في تشكيل صورته الشعريّة حتى عدّت ملمحا أسلوبيّا في ديوانه، وشكّلت مصدرا ثرّا في إنتاج الصورة الفنّيّة في شعره، وهذه نماذج تثبت نزعة الشاعر العلميّة، وتبيّن مقدرته وتضلّعه في مختلف العلوم و المعارف.

1.4-علم العروض:

وظّف الشاعر مصطلحات علم العروض لأنّه محيط بهذا العلم وله مؤلّف بعنوان-كما قدمنا سابقا- المستنبط في علم العروض، ومن صوره في ذلك: (الطويل)

ومَعرفةُ الأيامِ تُجْدِي تَجـــارباً ومَنْ فَهِمَ الأشْطارَ فَكَّ الدّوائرا

ولولا طلابُ الدَّهرِ غايةُ عِلْمِهَا لَمَا بسطُوا منها بسيطاً ووافِرَا (2)

وردت في هذا النّص مصطلحات العروض (الأشطار، الدوائر، البسيط، الوافر) فأراد الشاعر أن يجمع بين دوائر علم العروض ودوائر الدّهر وحروفه ناهيك عن إشارته إلى التعمّق في العلم، ويتكلّم عن علم العروض في قوله: (الكامل)

إيهَا سَقَطْتَ على الخبيرِ بِحالِهِمْ عند العروضِ حقائقُ الأوزانِ

همُ كالقريضِ وكَسْـــرُهُ مِنْ وَزْنِه يَبْدُو مِنَ التَّحْريكِ والإسْكانِ(3)

---

* ساسان: جد أسرة الساسانيين أقام دولة بالفرس في القرن الثالث الميلادي.

1- المصدر السابق، ص: 291.

2- المصدر نفسه، ص: 216.

3- المصدر نفسه، ص: 287، 288.

يستعمل ألفاظ معجم العروض (الوزن، الكسر، التحريك، الإسكان) ويكشف تضلّعه في علم العروض كما له خبرة أيضا بأحوال النّاس، وثقافته كبيرة بهذا العلم، وله مصنّفات في العروض لا نظير لها نبلا وإفادة كما مرّ بنا سابقا.

2.4-الفلسفة:

هناك نصوص شعريّة متأثرة ببعض المعاني الفلسفيّة والمعرفية، وفيها نوع من الإشراقة الحدسيّة، والشّاعر ابن الحدّاد الأندلسي اشتهر بالفلسفة وسجّلت موضوعاته بعض المسحات العقليّة النّاتجة عن ثقافته الواسعة، فأبدى رأيه في بعض جوانب الحياة كأسلوب الدّهر و غلب عليها طابع التأمّل، وعبّر عنها في تجاربه الشّعرية.

ومن نماذج هذه النّصوص التي رصدها البحث قوله: (الوافر)

لزمتُ قناعتِي وقَعدتُ عنـهُم فلستُ أرَى الوزيرَ ولا الأميراَ
وكنتُ سَميرَ أشْعاري سَفَاهاً فعُدْتُ لفَلْسَفِيَّاتي سَميرا[1]

يشير الشّاعر وبوضوح إلى تغيير حاله وترك بلاط المعتصم ومدحه، متفرغا إلى الفلسفة التي كان شغوفا بها، وكانت ملاذا ودواء له في غربته النّفسية، وفي كلّ معاناته.

ويقول في نص آخر: (الخفيف)

ذَهبَ الناسُ فاِنْفرادِي أنِيسِي وكِتابِي مُحَدِّثِي وجَلــيسِي
صاحبٌ قد أَمِنتُ منهُ مَلالاً* واختلالاً وكلَّ خُلْقٍ بَئِيسِ
ليسَ في نَوعِهِ بِحيٍّ ولكــنْ يَلْتقِي الحَيُّ منهُ بالمَرْموسِ* [2]

وجد الشّاعر في الكتاب ما افتقده عند النّاس، وجد فيه الجليس الصّالح والصّديق الذي لا تملّ صداقته ولا تسوء أخلاقه ولا تتغير، وهو محدثّه البارع، وكان حكمه قاسيّا على فساد طبيعة البشر في عصره (ذهب النّاس) وتظهر غربة الشّاعر النّفسيّة والاجتماعية (فانفرادي)

1- المصدر السابق، ص:220.

* المَلال: السآمة و الضّجر، المرموس: الميّت.

2- المصدر نفسه، ص:228، 229.

وانتهى الشّاعر إلى القراءة والتأمّل والابتعاد عن النّاس، وهو مؤشّر كاف للدّلالة على فلسفته الزهديّة. ويقول في نص آخر: (الكامل)

والنَّفْسُ عادِمةُ الكمالِ وإنّــــمَا بالبَحْثِ عنْ علمِ الحقائقِ تَكْمُلُ
والمَرءُ مثلُ النَّصْلِ في إصْدائِهِ والجهلُ يُصْــدي والتَّفهُّم يَصقلُ [1]

النص يتضمّن دعوة إلى التعلّم والبحث والتأمّل للوصول إلى الحقيقة، ويشير الشّاعر إلى أنّ النّفس البشريّة عديمة الكمال فيها نقص وجهل للحقائق، ولكن لها استعداد وقابليّة للتعلّم، فالإنسان بممارسته المعرفة العقليّة يصل إلى درجات الكمال، وهي معان فلسفية مُسلَّمة ترى أنّ العقل السّليم يصل إلى الحقائق الكبرى التي جاء بها الوحي في الدّين وهذه نظرات تأمليّه صاغها ابن الحدّاد الأندلسي في شعره بمعان فلسفية، وأعطى خلاصة تجاربه الذاتية، فنظر إلى الحياة والموت، وساق مواقفه في الأخلاق والدهر والنّفس البشرية.

وهذه التأملات الفلسفيّة الشعريّة راجت في الأندلس خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين و« لم يكن للفلسفة تأثير على شعرهم إلاّ من جهة معانيه الشعّرية، فإنها صارت من سموّ الخيال، وقوّة التّصور، وبراعة الابتكار، بحيث تدلّ على عقل صاحبها دلالة المطابقة، وبذلك زادوا في محاسن الشعر»[2]

3.4-النّحو والفقه والبلاغة :

ومن توظيفاته في مصطلحات النّحو ما جاء في قوله: (الطويل)

فأنْتِ ضميرٌ ليس يُعْرفُ كُنْهُهُ فَلِم صَيّروا في المعرفاتِ الضّمائرَا
وليسَ على حكمِ الزَّمانِ تَحَكُّمٌ على حَسَبِ الأفعالِ يُجْري مَصادِرَا[3]

استقى من ألفاظ النحو مصطلحات (الضمير، المعرفات، الأفعال، المصادر) وشكّل بها صورته الشعريّة مشيرا إلى جفاء محبوبته التي أصبحت مبهمة كالضمير الذي لا تعرف

1- المصدر السابق، ص:244.
2- عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، ص:211.
3- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص: 215.

ماهيته، متسائلا (لم صيّر النّحاة المعرفات ضمائرا)، مؤكّدا بهذا التحليل العلمي حالة الهجر والبعد التي يعاني منها، ثم يشرح حكم الزمان على النّاس، هذا الحكم الذي يأتي من أفعالهم التي تصدر عنهم، ويقول في مناسبة أخرى: (الكامل)

لا تَأْلَفُ الأحكامُ حَيْفاً عِندهُ فكأنَّها الأفعالُ والتَّنوينُ [1]

يتبيّن من ألفاظ النّحو (الفعل، التنوين) دلالات عدل ممدوحه، مشيرا بذلك إلى أنّ الأفعال لا يدخلها التّنوين فكذلك أحكام المعتصم خالية من الحيف والظلم، كما ورد في نصّه مصطلح (الأحكام) وهو من المصطلحات الفقهيّة، وكان لعلم البلاغة نصيب من توظيفه ومنه ما جاء في قوله: (البسيط)

وأُخْفِي هَواكَ وأَكْنِي عنهُ تَوْرِيَةً وهل يُلامُ عَميدُ القلبِ إنْ وَارَى [2]

يوظّف مصطلحات علميّة بلاغية (أكنى، تورية) للتكتّم على اسم محبوبته (نويرة) فهو لا يصرح به ويستعير أسماء أخرى يواري بها اسم محبوبته.

4.4-علم الفلك والرّياضيات :

ومن المصطلحات العلميّة الفلكيّة التي استعملها في شعره نجد حضور(الأنجم الخنّس، الأفلاك، الأبراج، الشّعرى، الجوزاء...) وهي ألفاظ معروفة عند علماء الفلك، ومن الصّور التي أسهمت في خلق صوره الشعرية نقرأ ما جاء في قوله: (المتقارب)

مَضاؤُكَ مهمَا رَمَى قَرْطسا ولَوْ يَمَّمَ الأنجُمَ الخُنَّسَا[3]

يمدح سيّده ويرى أنّه يحقّق ويصيب أهدافه أينما كانت موظّفا عناصر الفلك (الأنجم الخنّس) التي تحتوي على المجموعات الشّمسيّة التالية (زحل، المشتري، المريخ، الزهرة، عطارد) ويطلق عليها كذلك الكواكب السيّارة، وفي نصّ آخر يستعمل مصطلحات فلكية يشير من خلالها إلى سرعة ناقة محبوبته في قوله: (الطويل)

1- المصدر السابق، ص: 277.

2- المصدر نفسه، ص: 218.

3- المصدر نفسه، ص: 227.

نوَى أَجْرتِ الأفلاكَ وهْيَ النَّواعجُ* وأَطْلَعَتِ الأبراجَ وهْيَ الهوادِجُ* (1)

يصّور في هذا النّص سرعة النّاقة، وارتفاع هودجها فيجعلها كسرعة الأفلاك والأبراج السابحة في الفضاء موظّفا (الأفلاك، الأبراج) من معجم علم الفلك، ويقول في مناسبة أخرى مستعملا بعض النّجوم المضيئة الزاهرة: (الطويل)

على صُدْغِهِ الشِّعْرَى تلوحُ وتَلْتَظِى وفي نحرهِ الجوزاءُ تَزْهَى وتَزدانُ(2)

(الشّعرى، الجوزاء) من الكواكب النيّرة، والنّص وصف لزينة محبوبته، وجعل من صدغها كلمعان الشّعرى وقلادة عنقها كلمعان الجوزاء.

ويستقي ابن الحّداد الأندلسي من المصطلح العلمي الرّياضي كثيرا من الألفاظ كشف عنها هذا النّص الذي يقول فيه: (البسيط)

أمّـــا الّذي بي فإنّي لا أســـمِّيهِ لكنْ سأُلقِي رُمُوزا جـمّةً فيهِ

إذا أَرَدْتَ مِنَ الأعــدادِ نـــسبتَه فَجَذْرُ أَوَّلِه عُشـْـرٌ لثانيهِ

وإنْ أضفْتَ إلى ذي الجَذر رابعَهُ رأيتَ ثالثهُ زُهْـــرًا مَعانِيهِ

ونِصْفُه أُولِعَتْ أختُ الرَّشيــدِ بهِ فقد تبيَّنَ ماضِـــيهِ وباقيهِ (3)

يوظّف الشاعر رموزا رياضيّة مبرزا ثقافته الرياضيّة، ومن هذه الرموز(العدد، النسبة، الجذر، العشر، النصف) ويوظّف كذلك رموزا أخرى في بيت آخر يقول فيه: (الكامل)

من دائرٍ ومُكعّـبٍ ومَـــعيّنٍ ومُحَجّنٍ* تقْويسُه التَّحْجينُ

فهناك التضعيفُ والتثليثُ والتـ تربيعُ والتسديسُ والتثمينُ (4)

يصف في هذا النّص قصر المعتصم العظيم، ويوظّف الأشكّال الهندسيّة ورموزها المشكلة لأركانه وأبعاده، ونشير إلى أنّ ابن الحدّاد الأندلسي نزع إلى هذا التوظّيف العلمي في

---

* النّواعِج: جمع ناعجة وهي النّاقة السّريعة، الهوادج: جمع هودج وهو مركب النّساء على الجمال

1- المصدر السابق، ص: 173.

2- المصدر نفسه، ص: 261.

3- المصدر نفسه، ص: 309.

* المُحَجّن:الشكل الهندسي المعوّج.

4- المصدر نفسه، ص: 272.

شعره خاصة في غرضي الغزل والمدح، وهذان الغرضان هما اللّذان استفرغ فيهما تجاربه الذاتية.

ثانيا-أنماط الصّورة الشّعرية:

1-الصّورة الحسيّة:

تعدّ الصورة الحسيّة من أهمّ الوسائل التّعبيرية وأكثر تأثيرا على المتلقّي، فهي تشدّ انتباهه للكشف عن إيحائها الدّلالي، لأنّ الحواس مؤثّرات لافتة، والصّورة الحسيّة هي منبع ينطلق منه التّصوير الفنّي، فتمتزج في سيله عواطف الإنسان بمفردات الحسّ، والجمال ينبثق من صورة حسيّة تمثّل انفعال الشّاعر تمثيلا جوهريّا.

والصّورة الحسيّة تمثّل« التعبير عن تجربة حسيّة نقلت بطريق البصر أو السّمع أو الشّم أو اللّمس أو الذّوق»[1].

باعتبار أنّ الحواس وسيط هام بين الإنسان ومحيطه الخارجي الذي يتأثر به، فيستقي منه صوره من موجوداته، ومادة الشاعر المحسوسة التي يستعملها لتأليف صوره الحسيّة تجعل حصول الأفكار في ذهن السامع أكثر سهولة ومتعة[2] والشاعر يعمد إلى توظيف اللّغة الدّالة على الجوانب الحسيّة التي لها علاقة بما يرى ويسمع ويشمّ ويلمس ويتذوّق ويتحرّك بهدف تشكيل صور حيوية تتجسّد أمام المتلقّي الذي بدوره يحسّ بها ويعيش داخل عالمها المصوّر.

وتبرز لنا الصور الحسيّة في شعر ابن الحدّاد الأندلسي بكلّ أنماطها المختلفة وتعكس تجربة الشّاعر وسنقف على بعض أنواعها و ذكر بعض النّماذج الشعرية.

1.1-الصّورة البصريّة واللّونيّة:

تعتمد الصورة البصريّة على حاسة البصر لتنفذ من خلالها إلى شعور المتلقّي، وحسّه، فيتصور أنّه يبصر تلك الصّور بكلّ تفاصيلها، وحاسّة البصر هي مركز الإدراك والتأمّل،

1- كامل حسن بصير: بيان الصورة الفنيّة في البيان العربي، المجمع العلمي العراقي، بغداد، العراق، دط، 1987، ص:125.

2- عز الدين إسماعيل:الأسس الجمالية في النّقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، دط، 1992، ص:302.

فيتأمل الشّاعر حسن الطّبيعة، ويصور جمال مناظرها، وبها يعاين كلّ ما يحيط به. وكان للألوان دورها المؤثّر في الشّعر منذ القديم، و للألوان دلالات عميقة، و صور فنيّة مؤثّرة، و قد وظّف ابن الحدّاد الأندلسي الألوان في بناء صوره، وأقام بعضها على علاقات تضاد خاصة بين الأبيض والأسود، ومن أمثلة ذلك في الصورة البصرية.

قول الشاعر: (البسيط)

فالدّهرُ ظلماءُ والمعصومُ نورُ هُدًى   يضيءُ والشّمسُ في أنوارها تَضأُ[1]

تعتمد هذه الصّورة على الرّؤية موظّفا مظاهر الطّبيعة (النور، الشمس، الظلام) فجعل من ممدوحه المعتصم نورا يشعّ بين الخلائق ويسابق الشّمس في كبد السّماء، فيرسل الشّاعر صورته كي يتلقّفها المتلقّي مرئية واضحة، فهو يصف الممدوح بالنّور المشرق الذي يعدّ من القرائن الدّالة على البصر الذي يمثّل المنفذ القريب إلى المشاعر والأحاسيس الإنسانية، ويقول في صورة أخرى: (الطويل)

ولي في السُّرى مِنْ نَارِهم ومَنَارهم   هداةٌ حداةٌ والنجومُ طوافئُ [2]

يصوّر الشّاعر الرّحلة إلى محبوبته ليلا والنّجوم طوافئ، ولم يكن يغنّي لراحلته في ذلك الليل الداجي الخالي من النّجوم، لأنّ نار أهلها المترائية من بعيد تُغنيه عن كل شيء فالنّار والمنارة لا تدركان إلاّ بالبصر الذي هو وسيلة الوصول إلى المتلقّي.

و يقول الشاعر: (الطويل)

وفي مَلْعبِ الصُّدْغَينِ أبيضُ ناصعٌ   تَخلَّلَهُ للحـــسنِ أحــمرُ قانـــــئُ

أفاتكةُ الألحــــــاظ ناســـكة الهوى   ورعت ولكن لحظ عينيك خاطئُ[3]

صورة مرئيّة مركّبة من الألوان ومن الوسائل الحسيّة (أبيض، أحمر، لحظ عينيك) لأنّ للألوان دورها المؤثّر في الشّعر خاصة في وصف جمال المرأة، واستخدام اللّون يعطي من خلال هذه الصّورة للمعنى أبعادًا فيها جمال محبوبته حسنها وبهائها.

1- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص:116.

2- المصدر نفسه، ص: 141.

3- المصدر نفسه، ص: 144، 145.

ويقول أيضا: (الطويل)

وقدْ جَرحَتْ عَينايَ صَفْحةَ خدِّهِ على خَطأٍ فاخْتار قتلي على عمْدِ[1]

تحمل الصّورة إشارات التأمّل وتبادل النّظر وهي من الوسائل الحسيّة المعتمدة على حاسّة البصر، يسوق من خلال هذه الصّورة البصرية مدى مرارة لوعته من بعد محبوبته التي قتلته بصدّها كمدا، ورؤيته لها تبعد الحرقة وتطرد عنه الصّبابة والوجد.

ويقول في صورة أخرى: (الكامل)

متلألئٌ يَثْني العيونَ نواكساً كالشمسِ تعكسُ لحظَ مَنْ يتأمّلُ[2]

يصف الشاعر في هذا البيت وجه ممدوحه، ويضفي عليه نورا متلألئا يجعل من عيون مبصريه عيونا خاسئة من شدّة نوره، وهي صفات لا تدرك إلاّ بحاسّة البصر.

ويعمد الشّاعر أحيانا إلى توظيف خاصيّة الألوان لما لها من ترابط مع حاسّة البصر، ولقد أكثر الشاعر من توظيف اللونين:الأبيض والأسود، نجد ذلك في قوله: (الكامل)

فكأنّما بِيضُ الصِّفاحِ جداولُ وكأنّما سُمْرُ الرّماحِ غصونُ[3]

يشبّه لمعان السيوف في ساحات الوغى بلمعان صفحة مياه الجداول الصافيّة ويشبّه الرماح اللّينة بغصون الأشجار، ويستعين في تشكيل صورته بعناصر الطّبيعة وبمختلف مظاهرها الفاتنة، وكان للألوان الدّور المؤثر في رسم الصّورة البصريّة خاصة عندما يطابق بين اللّفظين (بيض، سمر)، ويقول في موضع آخر: (الخفيف)

حمَمٌ فوقها منَ البِيضِ نارٌ كلُّ مَنْ أُرسِلتْ عليهِ رَمادُ[4]

يستخدم الألوان (البيض، الرماد) بما تدلّ عليه من معان يدللّ بها على قوّة جند الممدوح في المعركة والأسلحة التي كانوا يستخدمونها في المعارك، فمن قوّتها حوّلت الأعداء إلى أشلاء وأحرقت كلّ شيء وحوّلته إلى رماد.

1- المصدر السابق، ص: 198.

2- المصدر نفسه، ص: 244.

3- المصدر نفسه، ص: 267.

4- المصدر نفسه، ص: 189.

ويوظّف الألوان أيضا بقوله: (الكامل)

فكأنّما الإظلامُ أيمٌ أرقطُ وكأنّما الإصباحُ ذئبٌ أضْبَحُ(1)

يوظّف خاصية الألوان لما لها من جذب لحاسّة البصر، فالإظلام سواد اللّيل وقد كنّى به على الظّلام، والأرقط ما كان به سواد يشوبه نقط من بياض، والإصباح أوّل النّهار الذي ترسل فيه خيوط النّور، والأضبح ما كان قريبا من الرّماد، والشّاعر يشبه الظّلام بالحيّة لسوادها ويشبّه الصباح بالذّئب الأضبح ليفصح عن أيّامه في مدينة المَريّة التي تشوبها سوداوية، ولذلك يلمّح إلى تغيير الأجواء ويبحث عن مكان آخر تبزغ شمسه فيه.

ويقول في صورة أخرى: (الطويل)

وفي الكِلّةِ الزرقاءِ* مكلوءُ عَزّةَ تحفُّ به زُرْقُ العوالي* الكوالئُ* (2)

تعتمد الصورة على الألوان في وصف الشاعر لبيت محبوبته المحاط بالجنود المدججين بزرق الرّماح.

2.1-الصّورة التّذوقيّة:

هي صورة تعتمد على ما يتذوّقه الإنسان من طعام وشراب، فيكون التذوّق هو الأساس الحامل للصّورة الشعريّة، وحاسّة الذّوق لا تنفعل إلاّ بعد ملامسة الشّيء للّسان، ومن ثمّة تعرف طبيعة المادّة المتذوّقة وتصنّف بعدها نوعية الأذواق، ومن النّماذج في هذه الصورة.

نقرأ قول ابن الحدّاد الأندلسي: (الطويل)

وسَجْسَجَ ذاك الظلُّ عن مُلْهِبِ الحَشَا وسَلْسلَ ذاكَ الماءِ عن مُضْرِمِ الوَجْدِ(3)

1- المصدر السابق، ص: 180.

* الكِلَّة الزرقاء: ستر رقيق يخاط كالبيت حماية من البعوض، مكلوء عزّة: بيت الظبية والمراد عشيقة الشاعر، زُرق العوالي: الرّماح شديدة الزرقة، الكوالئ: جمع الكالئ: الحارس والحافظ.

2- المصدر نفسه، ص: 143.

3- المصدر نفسه، ص: 196.

يسأل الشّاعر ذاك الظلّ الظّليل، وذلك الماء العذب البارد ليعرف من أحرق قلبه وأضرم وجده وهو إحساس بلوعة الحبّ التي يشعر بها، ممّا يجعله يتساءل عن الماء البارد، وقد بنى الشاعر صورته على المشروب (الماء) والظلّ (الهواء المنعش).

ويقول في باب الحكمة: (الطويل)

ومَنْ تَكُنِ الأقدارُ مسعدةً لهُ   يَعُدْ شَبِمًا *عذبًا له الآجنُ* المِلحُ [1]

تظهر قدرة الشّاعر جليّة في تصويره في هذا البيت الحكمي الذي رسم فيه صورته الذوقيّة ووظّف مختلف أذواق الماء البارد(شبما) والماء المتغيّر طعمه ولونه (الآجن) فيؤكّد أنّه من كانت حياته سعيدة عَذُبَ ماؤه، وصفتْ أيامُه.

3.1-الصّورة الشّميّة:

هي الصّورة التي تنسج خيوطها على ما يمكن استقباله بحاسّة الشمّ ومجالها الروائح وما يدلّ عليها كالطّيب والعنبر والأريج والمسك وغيرها، ومن نماذج هذه الصّورة في شعر ابن الحدّاد نستعرض بعض الأبيات من نصوصه، حيث يشكل صورته على ما يمكن شمّه. يقول ابن الحدّاد الأندلسي: (الطويل)

فقد صاكَ من فَضلِ العوالمِ طيبُهُ   وهل يكْتمُ المِسكَ الذكيُّ نوافجُ؟[2]

يجعل الشاعر مآثر ومكارم المعتصم بين النّاس تنتشر كما تنتشر الروائح الطيّبة أثناء خروجها من وعائها، ووظّف ما يدلّ على الشمّ (الطيب، المسك، النوافج) وهي ألفاظ من وحي حاسة الشمّ. ويقول في صورة أخرى: (الطويل)

بِعَيشِكُما ذاتِ اليمينِ فإنّني   أراحُ لشمِّ الرّوحِ من عَقَداتِها* [3]

---

* الشَّبِم: الماء البارد، الآجِن: الماء المتغيّر الطّعم و اللّون.

1- المصدر السابق، ص: 179.

2- المصدر نفسه، ص: 176.

* عَقَداتِها: ما تراكم من الرمل.

3- المصدر نفسه، ص: 162.

يعتمد في صورته الشعريّة على حاسة الشمّ عندما يشمّ نسيم محبوبته أو نسائم ربوعها فيستريح ويشعر بالفرح والسرور، هذا وقد استعمل ما يدلّ على الشمّ (الروح) الذي له دلالة الرّيح الطيبّة التي لا تدرك إلاّ بحاسّة بالشمّ.

ويقول في همزيته الشّهيرة: (الطويل)

لعلّكَ بالوادي المقدَّسِ شاطئُ   فكالعَنْـــبَرِ الهنديِّ ما أنا واطئُ
وإني في ريَّاكَ واجِدُ ريحِـــــهِمْ   فَرَوْح الهَوَى بينَ الجَوانِحِ ناشئُ[1]

يوظّف عناصر لها ارتباط بحاسّة الشمّ (العنبر الهندي، الريّا، الرّوْح) وهو يصف وادي المريّة الفاتن ذي الجنّات الخضرة النّضرة، والأطيار المغرّدة، هذا الوادي الذي يوصف بأبدع الأودية، أين تنبعث من ضفافه رائحة العنبر الهندي الطيب الرائحة الذي يذكّره بريح محبوبته.

4.1-الصّورة اللّمسيّة:

وهي صورة تعتمد على حاسة اللّمس من خشونة ولين، وطراوة وصلابة وغيرها، وتقوم الصّورة على هذه الأشياء التي تحسّ بأطراف الأصابع أو بسائر الجسد اللاّمس ومثال ذلك قول ابن الحدّاد الأندلسي: (البسيط)

كأنّ كفّيَ في صدري يُصافحُهُ   فما رفعتُ يداً إلاّ وضعتَ يدَا[2]

الإشارات الدّالة على اللّمس تكمن في الألفاظ (كفّي، يصافحه، يدا) والشّاعر يصوّر حرمانه الذي عانى منه طويلا فأصبح يحلم بلمس يد محبوبته، كما وظّف ما يدلّ على اللّمس في (كأنّ كفي في صدري يصافحه) وكأنّ قلبه مطويّا على جمراته وهي كناية عن شدّة الوجد، ولوعة الفراق، ويقول في صورة أخرى: (الطويل)

فكمْ صافحتْنِي في مِناها يدُ المُنَى   وكمْ هبَّ عَرْفُ اللَّهْوِ* منْ عَرفاتِهَا*[3]

1- المصدر السابق، ص: 140.
2- المصدر نفسه، ص: 193.
* عرفات: اسم لموضع يقال أن آدم و حواء تعارفا به عند نزولهما (معجم البلدان)، عرف اللّهو: الرّيح الطّيّبة.
3- المصدر نفسه، ص: 164.

يتعمّد الشاعر المزج بين الصّورتين اللّمسية (صافحتني) والشميّة (العَرْف) وهي الرّيح الطيّبة كما يوظّف في هذه الصورة بعض الأماكن التي لها ارتباط بمناسك الحجّ (منى، عرفات) والصّورة تحمل موقفا غزليا حسيّا يكشف عن طغيان الشّوق على وجدان الشّاعر، ويبرز عن نار الهوى المتأجّجة في جوفه.

5.1-الصّورة السّمعيّة:

وهي الصّورة التي تعتمد على حاسّة السمع، ويكون الصوت عمادها لأنّها تستخدم الأصوات في رسم مكنوناتها، وبحاسّة السّمع تدرك طبيعة الأصوات المختلفة، وهي من تحسّس الشاعر بجمال الأصوات، ومن خاصيتها تنقل الأفكار وتحفظ الأشعار، ووردت عدّة صور حسية سمعية في شعر ابن الحدّاد الأندلسي.

ومثال ذلك قوله في إحدى قصائده: (الكامل)

نِسبٌ، حَلَتْ نِسبُ الغِناءِ لبعثَها   طَرَبَ النُّفوسِ وسمعُهَا تَعْيينُ

وكأنّ طَرْفِي مِسْمَعِي وكـــــأنّهُ   صوتٌ وشَكْلُ خُطوطِهِ تلحينُ[1]

تحظى هذه الصورة بعدّة دلالات صوتيّة تبدأ بلفظ الغناء (المسمع، الصوت، تلحين) وجميعها أشياء لها ارتباط بحاسّة السّمع تكوّنت منها الصّورة السمعيّة التي رسمها الشاعر، محاولا ربطها مع الصورة المرئية (سمعها، تعيين). ويقول في المعتصم: (البسيط)

وكمْ لِبَأْسِكَ فيهم من مَصالِ وغىً   لِلَّيثِ من سمعهِ رَوْعٌ ومُجْتَبأُ [2]

تحظى الصورة بدلالات شجاعة مليكه وسطوته وبأسه، فهو قاهر للأعداء، وحتّى الأسود إذا ما سمعت بأخباره فزعت وكنست في عرينها من شدّة الذعر. ويقول: (البسيط)

أَشْجَى مَسامعَهُمْ تيهًا بما سَمِعُوا   ولا تَقَرُّ لهمْ عينٌ إذا قرأُوا [3]

يصور الشاعر فرح القوم وطربهم عندما سمعوا شعره وما ملكوا أنفسهم من شدّة الفرح.

1- المصدر السابق، ص:273.

2- المصدر نفسه، ص:124.

3- المصدر نفسه، ص:138.

2.الصّورة البيانيّة:

تسهم الصورة الشعرية مع غيرها من الوسائل التعبيرية الأخرى في بناء القصيدة فتمنحها البعد الجمالي والشعري، وتعدّ الصورة من أهم الركائز الأساسية في بناء الشعر، والصورة البيانية تمكّن الشاعر من تشخيص التجارب الذاتية والاجتماعية في قوالب شعرية تنسجم والحياة التي يعبّر عنها الشاعر، ويحيا بيئتها، والصورة في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب لها أهمية كبيرة حتى أنّ الجاحظ يرى أن الشّعر« ضرب من النسيج، وجنس من التصوير»[1].

ويعرف عبد القادر القط الصورة بقوله: « إنها الشكل الفنّي الذي تتّخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني ليعبّر عن التجربة الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللّغة وإمكانياتها في الدلالة والتركيب، والإيقاع، والحقيقة، والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة، والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفنيّ »[2] فيؤكد على الصورة البيانية وأهميتها ولم يهمل باقي الدعائم الأخرى المشكلة لبنية القصيدة.

والشاعر ابن الحدّاد الأندلسي وظّف الصورة البيانية توظيفا واسعا وأكثر من استعمالها متأسّيا بالشعراء العرب القدامى والأندلسيّين الذين يغلب عليهم الوصف الشعري والخيال والميل إلى الأساليب البيانيّة وعدّ ذلك من صفاتهم، « ومن سمات الشعر الأندلسي العامة غلبة الوصف الشعري والخيال عليه، والميل إلى طرائق التّعبير إلى الأساليب البيانية من تشبيه واستعارة وكناية»[3].

واعتمد ابن الحدّاد الأندلسي التّصوير غير المباشر القائم على التّشبيه والاستعارة والكناية، واحتلت الصّورة البيانيّة مكانة الصدارة بين سائر صوره واستخدمها كثيرا في غرض المدح والغزل.

1- الجاحظ: الحيوان، ج3، ص: 132.

2- عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، دط، 1978، ص: 435.

3- عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، ص: 168.

وشعر ابن الحدّاد الأندلسي غنيّ بالصّور الشّعرية الجميلة المبتكرة خاصّة منها البيانيّة كالتّشبيه، والاستعارة، والكناية، وغيرها، ومن خلال استقراء أساليب الصورة البيانيّة في شعر ابن الحدّاد الأندلسي لاحظنا أنّ هذه الأساليب(التشبيه، الاستعارة، الكناية) شكّلت أهمّ الوسائل الفنيّة التي اعتمد عليها الشّاعر ابن الحدّاد في التّعبير عن المعاني المختلفة، ويعدّ التّشبيه أكثر الصور البيانيّة حضورا تليه الاستعارة فالكناية.

وقد تردّدت الصور البيانيّة بأنواعها في ديوان الشّاعر ابن الحدّاد حوالي (249) مرة تقريبا، بنسبة53.81% للصّورة التّشبيهية و 30.52 % للصورة الاستعارية و15.66% للصور الكنائية، ويتبين ذلك في الجدول الآتي:

نوع الصورة البيانية	العدد	النسبة المئوية
الصورة التشبيهية	134	% 53.81
الصورة الاستعارية	76	% 30.52
الصورة الكنائية	39	% 15.66
المجموع	249	% 100

وسيتناول البحث دراسة الصور البيانيّة التي وردت في شعر ابن الحدّاد الأندلسي وسنبدأ بالصّورة الأكثر حضورا في شعره، ثم الصّورة الاستعارية وبعدها نتطرّق إلى خصائص الصور الكنائيّة.

1.2-الصّورة التّشبيهيّة: التّشبيه في اللّغة بمعنى المِثل والتّمثيل، والجمع أشباه وأشبه الشيء ماثله، وأشبهت فلانا وشابهته، واشتبه عليّ وتشابه الشّيئان واشتبها، أشبه كلّ واحد منهما صاحبه، والمتشابهات المتماثلات، والتّشبيه التّمثيل، وقد يطلق على التّسوية فيقال: هذا مثله ومثله، وشبهه بمعنى يساويه(1) والتّشبيه اصطلاحا « مشاركة أمر لأمر في معنى أو أكثر بأداة ملفوظة أو مضمرة»(2) أي بمعنى هو صورة تقوم على تمثيل شيء حسّي أو مجرد بشيء آخر حسّي أو مجرد لاشتراكهما في صفة حسّية أو مجردة أو أكثر(3) .

1- ابن منظور: لسان العرب، مج5، مادة (شبه)، ص:22،23.

2- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص:6.

3- الأزهر الزناد: دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، ط1،1992، ص:15.

والتّشبيه يعدّ من أكثر الأساليب البيانيّة حضورا في كلام العرب وقصائدهم، وهو من الصّور التي ينزع إليها الإنسان عموما، والشّعراء خاصة، بغاية الكشف عن الأشياء الغامضة، وإخراج الإبهام منها إلى الوضوح، والملتبس إلى البيان.

كما تعتبر الصّورة التّشبيهية الأداة الفنّيّة التي يلجأ إليها الشّاعر في تشكيل صوره الشّعرية والربط بين الأشياء فهو « يعمل عمل السّحر في تأليف المتباينين حتّى يختصر لك بُعدَ ما بين المشرق والمغرب، ويريك للمعاني الممثّلة بالأوهام شبها في الأشخاص الماثلة والأشباح القائمة وينطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة في الجماد، ويريك التئامَ عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء و النار مجتمعين»(1).

ويؤكّد القدماء أنّ التّناسب بين طرفي التّشبيه (المشبّه والمشبّه به) إنّما يقع في جهة معلومة، ما يعني أنّ التّشبيه « يفيد الغيريّة ولا يفيد العينية، ويوقع الائتلاف بين المختلفات، ولا يوقع الإتحاد، وهذا هو أهمّ ما يميّزه عن الاستعارة التي تتعدّى على جوانب الواقع، وتلغي الحدود العمليّة بين الأشياء على نحو لا يستطيعه التّشبيه»(2).

واهتمّ القدماء بالتّشبيه وجعلوا الإصابة في التّشبيه معيارا تفاضليا في شعر الشعراء، بالإضافة إلى الجودة الفنّية في الأشياء الأخرى وليس « كلّ الشعر يختار ويحفظ على جودة اللّفظ والمعنى، ولكنّه قد يختار ويحفظ على جهات وأسباب منها الإصابة في التّشبيه»(3).

وللتّشبيه أركان أربعة (المشبّه، والمشبّه به، ووجه الشّبه، وأداة التشبيه) ويتأسّس بناء الصّورة التّشبيهيّة أساسا على الرّكنين الأوليين (المشّبه والمشبّه به) أمّا الرّكنان الآخران فيحضران ويغيبان بحسب حاجة المتكلّم لهما، وعلى أساس حضور وغياب أركان التّشبيه.

صنّف النقاد أربعة أصناف، ثلاثة منها تمنح الصّورة التّشبيهيّة علاقة المشابهة وهي (التّشبيه المفصّل، التشبيه المجمل، التّشبيه المؤكّد) ويأتي الصنف الرابع أين تحذف الأداة

1- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص: 132.

2- جابر عصفور:الصورة الفنّيّة في التّراث النقدي البلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط2، 1983، ص:176.

3- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج1، ص:84.

ووجه الشّبه معا، فتمنح (التّشبيه البليغ) علاقة مماثلة ومطابقة بين طرفي الصّورة، وهي أبلغ أثرا من علاقة المشابهة الموجودة في الأصناف الثلاثة السابقة، لأنّ التّشبيه البليغ أقرب إلى الصّورة الاستعارية عندما يتمّ حذف أحد طرفيه، وتأتي بنية خامسة لهذه الصورة التّشبيهية وتعطي التّشبيه المقلوب الذي لا يختلف عن التّشبيه العادي، إلاّ في اتجاه العلاقة التي يقيمها المتكلّم بين الطرفين[1].

وعموما فبنية التّشبيه تقوم أساسا على إيجاد صورة يعبّر من خلالها الشّاعر عن وجدانه أو رؤاه الفكريّة فتتعامل هذه الصورة مع الواقع المحسوس بأبعاده، ومع أعماق الإحساس النّفسي الداخلي موزعة بحسب المواقف الانفعاليّة لتجربة الشاعر.

والتّشبيه في شعر ابن الحدّاد الأندلسي يشكّل حضورا لافتا في شعره، فقد شاع في الشّعر الأندلسي استعمال شعرائهم لفنّ التّشبيه مستثمرين طاقاته الفنيّة في تصوير مختلف مظاهر الحياة العامّة في الأندلس، وتعدّ الصورة التّشبيهية في شعر ابن الحدّاد الأندلسي من أكثر الصور الشعرية كثافة وحضورا مقارنة بالصّور البيانيّة الأخرى، فأودع الشّاعر في هذه الصورة مشاعره وأحاسيسه، وعبّر من خلالها عن رؤاه وأفكاره، وما يلاحظ أنّ الشّاعر أكثر صوره التّشبيهيّة جاءت على التّشبيه المذكور الأداة، واستند كثيرا إلى أداة التّشبيه بوصفها وسيلة التقاء بين طرفي التّشبيه، كما تؤكّد علاقة المشابهة بينهما.

ونلفت الانتباه مسبقا أنّنا لا نريد أن ندخل في التّفريعات والتّقسيمات الخاصة بأشكال التّشبيه، لأنّ ذلك له موضوعه الخاص به، ولكن هدفنا الكشف عن كنه العلاقة بين جزأي الصورة التّشبيهيّة وليس شكلها في الاستعمال اللّغوي فحسب، إذ نحاول الكشف من وراء ذلك عن الإحساس الفنّي والقدرة الإبداعية للشاعر ابن الحدّاد الأندلسي.

ووجدنا بعد الإحصاء الذي قمنا به أنّ أغلب الصور التشبيهية اقترنت بأدوات التّشبيه المختلفة، وأداة التّشبيه هي كلّ لفظ يدلّ على المماثلة والاشتراك وهي حرفان: الكاف، وكأنّ،

1- الأزهر الزناد: دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، ص:31.

ومن أدوات التّشبيه (مثل) وما يشتقّ من المماثلة، وما يؤّدي هذا المعنى كالمضاهاة والمحاكاة والمشابهة وما يشتقّ منها [1].

وبلغ عدد أدوات التّشبيه المختلفة أربع أدوات ترددت في(93) موضعا، والأدوات التي استخدمها الشّاعر ابن الحدّاد الأندلسي يوضّحها الجدول الآتي:

الرقم	الأداة	العدد	النسبة المئوية
1	كأن	49	% 52.62
2	الكاف	24	% 25.80
3	مثل	09	% 09.67
4	كما	07	% 07.52
5	يحاكي	04	% 04.30
المجموع	05	93	% 100

نلاحظ أنّ أداة التّشبيه (كأنّ) حظيت بحضور كبير في تشكيل الصّورة التّشبيهيّة لأنّها تقرّب بين طرفي التّشبيه تقريبا يكاد يدمج بينهما حتى يصيرا، وكأنّهما شيء واحد وأداة كأن تفيد المشابهة غالبا، وجاءت نسبته 52.62 % كما هو موضح في الجدول، وتأتي أداة الكاف بعدها مباشرة بنسبة 25.80 % وحَفَل ديوان الشّاعر ابن الحدّاد الأندلسي بلوحات فنّيّة رائعة ميّزها تنوّع أدوات التّشبيه المختلفة من الحرف المركب (كأنّ) والحرف البسيط الكاف ومن الأسماء (مثل) و الحرف المركب(كما).

وسنقدّم بعض النّماذج من الصّورة التّشبيهية المقترنة بالأداة ومنها قوله: (البسيط)

كأنَّ سُمْركَ والإقبالُ يَعطِفُهَا بَنَانُ قومٍ إليهم بالرَّدَى ومأُ[2]

1- بدوي طبّانة: معجم البلاغة العربية، دار المعارف، جدّة، العربية السعودية، ط3، 1988، ص: 29،30. و ينظر: بسيوني عبد الفتاح فيود: علم البيان، دراسة تحليلية لمسائل البيان، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1998، ص: 104.

2- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص: 122.

الصّورة تعكس قوّة جيش المعتصم الذي لا يقهر، يوظّف التّشبيه بكلّ أركانه، فيشبّه الرّماح (السّمر) بأنامل الرّجل المحتضر موظّفا الأداة (كأنّ) ليقارب بين شيئين متباعدين (الرّماح، الأنامل) حتى يكاد المتلقّي لا يلمس وجهي الشّبه إلاّ بعد رؤية وتأمّل، حتى تبرز له علاقة المشابهة بينهما، فالرّماح توصف باللّين والطول والصلابة، وأنامل الإنسان المحتضر توصف كذلك بالضعف وصعوبة الحركة، فاستهدف الشاعر في هذا التّشبيه التّمثيلي وجه الشّبه الدّال على اللّين والضّعف مبرزا من وراء ذلك الفرق الشّاسع بين جنود المعتصم وأعدائه في القوّة وسرعة الحركة و المناورة.

و يقول في موضع آخر: (الطويل)

وساجعةِ الأطيارِ تَشْدُو كأنّهَا فتاةٌ لها الأوراقُ حُجْبٌ وأستارُ (1)

يتذكّر الشّاعر محبوبته التي تشدو حياء خلف ستر مخافة أن يراها أحد، فيعقد علاقة المشابهة في صورة عقلية مرئية بين المشبّه (الحمامة) السّاجعة على أغصان شجرة لفّاء وبين المشبّه به (الفتاة) التي ترنو وراء حجاب، رابطا بين ركني هذا التّشبيه بالأداة (كأنّها) وغرض الشّاعر من هذه الصّورة لا يعدو ذكراه المتواصل لمحبوبته التي هجرته، فكثيرا ما يتمثّلها في كلّ منظر يصادفه، ويقول في صورة أخرى: (الكامل)

فكأنّما بيضُ الصِّفاحِ جداولُ وكأنّما سُمْرُ الرّماحِ غُصُونُ (2)

يتشكّل هذا البيت الشّعري من صورتين تشبيهيّتين بتكرار نفس الأداة (كأنّما) يشبّه في الشّطر الأوّل بيض الصّفاح (لمعان السيوف) بمياه الجداول الصافيّة، وفي الشّطر الثّاني يشبّه سمر الرّماح بالغصون اللّينة، وهو تصوير حسّي صرف جسّد الشّاعر من خلاله عناصر الطّبيعة المختلفة، وفي القراءة الأولى تبدو الصورة بسيطة في الاتّفاق اللّوني بين أطراف التشبيه (لمعان السيوف، صفحة المياه) وبعد إمعان النّظر تتكشّف بنية الدّلالة العميقة المتمثّلة في كثرة صفوف جنود صاحب المريّة، و هي دلالات توحي إلى الشّجاعة وقوة جيش المعتصم ملك المريّة، وله في صورة أخرى منها قوله : (الكامل)

1- المصدر السابق، ص: 208.

2- المصدر نفسه، ص: 267.

والنَّبْلُ في حَلَقِ الدّلاصِ كأنّهَا وَبْلُ الحَيا في مائجِ الغُدرانِ[1]

يُكثر الشاعر من وصف أدوات الحرب كثيرا، وفي هذه الصّورة يشبّه النّبل (السّهام العربية) وقد أدركت صدور الأعداء فمزقت دروعهم وسالت بها دماؤهم (بسقوط المطر الشديد (الوبل) في الغدران. وعلاقة المشابهة بين طرفي التّشبيه هي الصّوت والغزارة والكثرة، وعناصر الصورة حسيّة من مدركات الحواس، وانتقى الشّاعر لهذه المعركة عناصرها مريدا بذلك بعث الخوف والرّعب في نفوس أعداء الملك، ويصف قوة وشجاعة جيشه في صورة أخرى بقوله: (الكامل)

والسَّمهريّةُ كالنُّهودِ نواهدُ والمشرفيّةُ في الجُفون جفونُ [2]

يشبّه في هذه الصّورة الرّماح الصّلبة المشرّعة بنهود الفتيات، و يشبه السّيوف (المشرفية) وهي في أغمادها بجفون الحسنوات مستعملا أداة الكاف التّشبيهية، وتحمل الصّورة دلالات نفسيّة عميقة تكشف عن معاناة الشّاعر الأليمة التي طالما نكّدت عيشه وحياته وألمّت به الكثير من الآمال للوصول إلى ودّها وأمل وصلها يحدوه دائما.

ويقول مشبّها وجه ممدوحه بالشّمس: (الكامل)

مُتلألئٌ يَثْني العُيونَ نواكساً كالشّمسِ تعكسُ لحظَ مَنْ يتأمّلُ[3]

يقرّب الشاعر صورة ممدوحه المتمثّلة في وجهه المشرق، ويشبّهها بصورة الشّمس العاكسة، والشّاعر لا يقصد أن يكون النّاظر إليه كالنّاظر إلى الشمس، وإنّما يريد تشبيه صورة الممدوح المشرقة وانعكاس عيون الناظرين إليه بالصورة الثّانية وهي أنّ الشّمس تعكس نظر كلّ من يتأمّلها، وهنا تشبيه يقوم على التعدّد فهو تشبيه مركّب بمركّب ويأتي وجه الشّبه بينهما يدّل على اللّمعان وانتكاس بصر النّاظر، والتّشبيه الذي يقوم على الجمع بين المشهدين هو تشبيه تمثيلي. ويقول في مدح المعتصم: (الطويل)

1- المصدر السابق، ص: 296.
2- المصدر نفسه، ص: 266.
3- المصدر نفسه، ص: 244.

كأنّ يدَ الملكِ ابنَ معنٍ محمدٍ تفجّرُهُ من منبعِ الجـــودِ والرّفدِ

ويَرفُلُ في أزهارِهِ واخضــــرارِهِ كما رفلتْ نُعْماهُ في حُلَلِ الحَمْدِ

وقد وردتْ في غَمْرِهِ نُهّلُ القطا كما ازدحَمتْ في كَفِّه قُبَلُ الوفْدِ[1]

يرسم الشّاعر في هذا النّص لوحة فنّيّة رائعة يزاوج فيها بين وصف الطبيعة (النهر) ومناقب الممدوح، فهباته التي تمنح بلا حدود، من سخائه الفيّاض كأنّه نهر متدفّق جار وكما يزهو النّهر عندما يفيض ماؤه على ضفافه ساقيّا كلّ ما يحيط به من حدائق ورياض غناء يزهو كذلك الممدوح الذي يبسط كفّه فتتدفّق عطاياه اللاّمتناهية على الناس.

واعتمد الشاعر في إبراز هذه الدّلالات والمعاني على التّشبيه التّمثيلي أين شخّص من خلاله شمائل ممدوحه في مدحية امتزجت فيها حسيّة الإنسان بالطبيعة، وعدّد الصّور التّشبيهية (كأنّ يد الملك، منبع الجود، حلل المجد) ليؤكّد، ويشخّص عطاء المعتصم بمبالغة لطيفة حينما يجعل منه نهرا متدفّقا، بل يجعل تفجّر هذا النّهر من يده.

و يقول في صورة أخرى: (الكامل)

ذابتْ سيوفُهُم أَسىً فظُباتُهُا تَحْكِي المدامِعَ والجُفُون الأجْفُنَا[2]

يأتي الشّاعر بعلاقة المشابهة بين محسوسين (السّيوف) و(المدامع) وبين لفظي (الأغماد) و (الجفون)، راسما صورة ذوبان السّيوف وتشبيهها بالمدامع التي تذرف دمعا وأغمادها بالجفون، لكن بعد طول تأمّل تتكشّف دلالات البنية العميقة للنّص المتمثّلة في الصورة النّفسيّة، وهي عدم صمود السّيوف أمام حقيقة الموت، وهي دلالة نفدت من سياق القصيدة في بقية أبياتها، ويعمد ابن الحدّاد إلى تشبيه آخر لا تظهر فيه الأداة: (الكامل)

والماءُ أنتِ وما يصحُّ لقابضٍ والنّارُ أنتِ وفي الحشا تتوقّدُ[3]

1- المصدر السابق، ص: 199، 200.

2- المصدر نفسه، ص: 282.

3- المصدر نفسه، ص:190.

تظهر الصّورة التّشبيهيّة في قوله: (الماء أنتِ) وفي قوله: (النار أنتِ) وهذا تشبيه بليغ، فيجعل المشبّه مشبّها به، والمشبّه به مشبّها، وحذف أداة التّشبيه ووجه الشّبه، وهذا ما يصطلح عليه عند البلاغيّين بالتّشبيه المقلوب لأنّ الأصل (أنت كالماء) و (أنت كالنار) والغرض من قلب التّشبيه هو نقل تلك الزيادة من المشبّه به إلى المشبّه لغرض المبالغة والتعظيم، وهو ما رمى إليه الشاعر في وصف علاقته بالفتاة المتمنّعة القالية.

ويقول في مناسبة أخرى: (مجزوء الوافر)

وفي الغصنِ الرَّطيبِ وفي النَـ   نقـــا المُرتـــجِّ عِطْفاكِ

وعنـــــد الــرَّوضِ خـــدّاكِ   ومن ريَّـــاهُ ريّـــاكِ[1]

في هذه الصّورة القائمة على تصوير جمال أعضاء المحبوبة أين انتقى من الطّبيعة ما يشخّص به الأعضاء ويبرز حسنها من خلال عقد علاقة المشابهة بين (الغصن الرطيب) و(النقا المرتج) وبين (الروض) و(خداك)، فقد أفصح المشبّه به عن دلالات العذوبة والحلاوة، والنّقاوة الموجودة في المشبّه، ويبالغ في هذا التّشبيه المقلوب عندما يشبّه (ورد الروضة) بخدّيها المتورّدتين، ويقول في صورة أخرى مهنّئا بمولود جديد: (المتقارب)

فبَشِّرْ سَماءَ السَّنا والسّـــناءِ   بنجمِ هُدًى لاحَ في آل هودِ

بمُقْتبسٍ من شُموسِ النُّفوسِ   ومُقتدحٍ مِنْ زِنادِ السّعـــودِ [2]

يتشكّل هذا النّص بالاتّكاء على الكثير من الصّور، يبني الشاعر صورته التّشبيهية على المجاز المرسل باعتبار ما سيكون في شأن المولود الجديد ابن الخليفة، وقوله في الشّطر الأوّل (سماء السّنا والّسناء) صورة بيانيّة تعتمد على التّشبيه البليغ الذي يغيب فيه وجه الشّبه والأداة، فيضيف المشبّه به إلى المشبّه (المولود الجديد) هذا النّجم الساطع الذي ظهر في سمائها فزادها إشراقا ونورا، و في صورة يستهدف شجاعة ممدوحه قائلا: (البسيط)

1- المصدر السابق، ص: 242.

2- المصدر نفسه، ص: 203.

تَحيدُ عنْ أُفْقِكَ الأمْلاكُ مُجفلةً   ولا تُحَوِّمُ حيثُ اللَّقْوةُ الحِدَأُ[1]

يعقد الشّاعر في هذه الصّورة التّشبيهيّة الشّبه بين طرفين عن طريق التّلميح دون التّصريح، فيجعل من ممدوحه، وهو في أتون المعركة يمتطي جواده بعقاب خفيف الحركة مشبها بذلك ملوك الطوائف بطيور خائفة مرتعبة تتحاشى الاقتراب منه، مبيّنا بهذه الصّورة إقدام وشجاعة الممدوح .

2.2-الصّورة الاستعاريّة:

أفادت كلمة الاستعارة في لسان العرب بمفردة العاريّة واستعار الشّيء إذ طلبه عاريّة[2] والاستعارة أن يأخذ شخص ما شيئا ما من شخص آخر يستعمله مدّة ثم يرجعه إليه، وفي المعنى الاصطلاحي هو مجاز لغويّ علاقته المشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، أو هي تشبيه سكت عن أحد طرفيه (المشبّه) وذكر فيه الطرف الآخر وأريد به الطرف المحذوف[3].

ويراها الجاحظ بأنّها « تسميّة الشيء باسم غيره إذا قام مقامه»[4] ويريد بذلك استعمال اللّفظ في غير ما وضع له في الأصل لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، فاللّفظ في صورة الاستعارة ينتقل من الاستعمال الأصلي إلى شيء آخر غير مألوف، فيكون « للّفظ أصلٌ في الوضع اللّغوي معروف تدلّ عليه الشّواهد على أنّه اختصّ به حين وضع، ثمّ يستعمله الشّاعر أو غير الشّاعر في غير ذلك الأصل»[5].

والاستعارة أعمق من التّشبيه في التّصوير الشّعري لأنّها تتميّز بمقدرة كبيرة على التّخييل ونفاذها إلى الصّلات الجوهريّة بين الأشياء، كما تمتاز بالإيجاز عند بنائها لمّا يحذف في تركيبها أحد الطرفين.

1- المصدر السابق، ص: 120.

2- ابن منظور: لسان العرب، مج6، مادة (عور) ص:518.

3- الأزدر الزناد: دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، ص:59.

4- الجاحظ: البيان والتّبيين، ج1، ص:110.

5- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص: 30.

والصّورة الاستعاريّة واحدة من أهمّ الفنون البيانيّة التي اتّكأ عليها الشّاعر ابن الحدّاد الأندلسي في تشكيل صوره الشّعرية وبلغت نسبة ورودها في ديوان الشّاعر 30.52 % هذا الانتشار في قصائده كشف نظرة الشّاعر ابن الحدّاد للكون وفلسفته في الحياة، وعبّرت في مواضع مختلفة عن عواطفه وأخيلته وأحاسيسه.

فَجّرَ من خلالها طاقاته الكامنة في مفردات اللّغة، واستثمر هذه الأداة الجوهريّة التي منحت نصّه الشّعري صفة الشّعرية متمثلا قول عبد القاهر الجرجاني: « أنّها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللّفظ، حتى تخرج من الصَّدفة الواحدة عدّة من الدُّرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثّمر... ولترى بها الجماد حيّاً ناطقا والأعجم فصيحا والأجسام الخرس مبيّنة والمعاني الخفيّة بادية جليّة»[1].

وجاءت أغلب صور الشّاعر ابن الحدّاد الاستعاريّة استعارات مكنيّة، « والاستعارة المكنيّة لم يذكر فيها المشبّه وإنّما يكنّي عنه بذكر أحد لوازمه»[2] وسنعرض بعض النّماذج الدّالة على صور الشّاعر الاستعارية ومن أمثلتها ما جاء في قوله: (البسيط)

وفي سَنَـــــاهُ ومَسْـــناهُ ونائلِهِ للشُّهْبِ والسُّحْبِ مُسْتحيًا ومُنضناُ [3]

أسند الشّاعر فعل الاستحياء إلى السّحب وهو من خصائص الإنسان والاستحياء من خلال السيّاق يؤدّي دلالات معاني الانقباض والامتناع، ومن معانيه أيضا الخجل والاحتشام، فقد جمع الشّاعر بين السّحب وبين الممدوح بجامع الاستحياء وجعل السّحب تستحي من نور الممدوح لأنّه أكثر إشراقا ورفعة من السّحب، وأكثر إغداقا من هطول المطر. ويقول في باب الاشتياق: (البسيط)

فالعينُ دونكَ لا تحلى بلذّتِهَا والدَّهرُ بعدكَ لا يصفُو تَكدُّرهُ[4]

1- المرجع السابق، ص: 43.

2- الأزهر الزناد: دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، ص: 66.

3- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص: 112.

4- المصدر نفسه، ص: 210.

يكثّف الشّاعر من الصور الاستعارية في هذا البيت في قوله: (فالعين لا تحلى بلذاتها) وفي قوله: (والدهر بعدك لا يصفو تكدره) فشخّص العين وجعلها لا تستطعم اللذّة، كما شخّص أيضا الدّهر فجعله كالماء الكدر، والغرض من وصف هذه الصّور هو حنين الشّاعر لموطنه الأصلي (المريّة) الذي تركه مكرها، والأبيات اللاّحقة من القصيدة تشرح هذا الغرض، ويستعير للمولود عناصر من الطبيعة بقوله: (المتقارب)

فبشّر سماءَ السّنا والســـناءِ بنجمِ هدًى لاح في آل هودِ
هلالٌ تألَّقَ من بدرِ سَـــعدٍ ومُزْنٌ تَخلّقَ من بحرِ جـــودِ
شهابٌ من النَّيِّرينِ استـــطار لإرداءِ كلِّ مَـــريـــدٍ عنـــيدِ
ونَصْلٌ إذا ما تَمَّ منهُ انتضاءٌ فويحَ العِدَا من مُبيرٍ مُبيد[1]

يوظّف الشّاعر الصورة الاستعاريّة ليبرز معانيه في صور حسيّة خلاّبة، فاستعار للمولود الصور (نجم هدى، هلال، مزن، شهاب، نصل) واستعار الشّاعر من الطّبيعة عناصر موحيّة، فالبحر يوظَّف مجازا للإيحاء بدلالات منها الجود والعطاء، ويقول: (الكامل)

والمرءُ مثلُ النصلِ* في إصدائهِ والجهلُ يُصدي والتَّفهُّمُ يَصقُلُ [2]

يظهر التّصوير الاستعاري في الشّطر الثّاني من البيت الشّعري ويقوم على إسناد الفعلين (يصدي، يصقل) إلى الاسمين (الجهل، والتفهم) وهو إسناد يقوم على مقاربة دلاليّة تخالف الاختيار المنطقي المألوف، لينتج علاقة جديدة بين الاسم وفعله تظهر من خلال ثنائية (العلم، الجهل) أين جعل من الجهل شيئا محسوسا يصاب بالصدأ، ويصاب التفهّم بالصّقل وجلاء الدّنس، وقد أفصح الشّاعر في هذه المقابلة عن طبيعة العلاقة بين الإنسان والمعرفة التي تكسبه درجات الكمال، فأوحى الفعل (يصدي) بأضرار الجهل، كما أوحى الفعل

1- المصدر السابق، ص: 203، 204.

* النّصل: حديد السّهم و الرّمح والسّيف.

2- المصدر نفسه، ص: 244 .

(يصقل) بمزايا العلم والفهم، والإنسان يصيبه صدأ الجهل وعدم المعرفة كما يصيب الصدأ الحديد، و يقول في شكوى الزمان: (الكامل)

صَدعَ الزَّمانُ جميعَ شَمْلي جائرًا إنّ الزّمـــانَ مُمَلَّكٌ لا يُسْـــجِحُ[1]

الزّمان مفهوم عقليّ مجرد لا يدرك بالحواس لكنّه يتجلّى في البيت الشعري من خلال بعض مميّزاته، وقد أضفى عليه الشاعر صفة الحياة، وبثّ فيه الرّوح فأصبح بواسطة الاستعارة المكنيّة إنسانا حاكما يملك القدرة على إلحاق الظّلم بالآخر، ووصفه الشّاعر بالجائر لأنّه لم يحسن العفو عند المقدرة كما تشير دلالة الاستعارة (صدع الزمان جائرا جميع شملي) ؛ فالشّاعر يشكو انقطاع أوصاله بسبب ما يعيشه من جفاء ممدوحه الذي ساءت علاقته به ممّا اضطره إلى ترك بلاط المعتصم، و يقول في مناسبة أخرى: (الطويل)

حديثُكِ ما أحْلى فزِيدي وحَدّثي عن الرّشإِ الفَرْدِ الجمالِ المثلَّثِ[2]

يعتمد في هذه الصورة على الاستعارة المكنيّة التي يغيب فيها المشبّه (المرأة) ويحضر المشبّه به (الرّشأ) فشبّه محبوبته نويرة بالظّبي، ويجعل صورة المرأة في صورة الرّشأ في تلاحم دلاليّ تام. والشاعر إنّما يعقد علاقة هذه المشابهة بين المرأة والظّبي الصّغير الوديع ليضفي صفات الجمال والبهاء وعذوبة الحديث ، وهي صفات لا نظير لها تتّصف بها نويرة النصرانية (المثلّثة).

وكما أسلفنا القول فالاستعارات التّصريحيّة سجّلت حضورا قليلا مقارنة بالاستعارات المكنيّة والاستعارة التّصريحية تقوم على إضمار المشبّه في التّركيب اللّغوي، والتّصريح بالمشبّه به، ويبسّط تعريفها صاحب كتاب دلائل الإعجاز بقوله: « فالاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتّشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبّه به، فتعيره المشبّه

1- المصدر السابق، ص: 181.

2- المصدر نفسه: ص: 169.

وتجريه عليه»[1] وهي باختصار ما صرّح فيه بلفظ المشبّه به، ومن نماذجها في ديوان ابن الحدّاد ما جاء في هذه الصورة التي يقول فيها: (البسيط)

إنْ قَوَّضوا* خِلْتَ أنّ الهُوجَ* ما ركِبُوا   أوخَيّمُوا خلتَ أنَّ الشُّهْبَ ما خَبَأُوا[2]

تكمن الصورة البيانيّة في الشّطر الثاني من البيت الشعري (الشّهب ما خبأوا) ويظهر بجلاء خروج كلمة (الشّهب) عن معناها الحقيقي إلى الدلالة عن (جمال الفتيات الحسناوات) فالمجاز لغوي والعلاقة الممكنة بين المدلول الحقيقي والمدلول المجازي هي المشابهة، فجعل الشّاعر ابن الحدّاد الفتيات كالشّهب يسطعن بياضا وجمالا، فسكت عن المشبّه وعوضه عن المشبّه به، و يقول في جمال محبوبته: (الطويل)

أفاتِكةَ الألحاظِ ناسكةَ الهَوَى   وَرِعْتِ ولكنْ لحظُ عَيْنِكِ خاطئُ[3]

يشبّه الشّاعر الفتاة الجميلة بالسّيف القاتل، فحذف المشبّه (الفتاة) وصرح بالمشبّه به (فاتكة الألحاظ) وشبّه أثر لحظ الفتاة (قتل عيناها) بما يفعله السّيف في رؤوس الأعادي، فاستعار صفة السّيف (الفتك) واستطرد يذكر شيئا من متعلّقات المستعار على سبيل الإضافة (الألحاظ) ليعبّر عن جمال الفتاة التي تأسر القلوب بواسطة ألحاظها القاتلة وهي من المبالغات التي دأب عليها الشعراء، وفي صورة أخرى يمدح سيّده قائلا: (الطويل)

ويالَكَ مِنْ نَهرٍ صَؤولٍ مُجَلْجَلٍ   كأنّ الثَّرى مُزنٌ به دائِمُ الرّعدِ[4]

استعار الشّاعر للنّهر (المستعار له) حيوان الجَمَل (المستعار منه) لكنّه لم يذكره صراحة، واكتفى بذكر بعض لوازمه التي تختصّ به، وهي صفة (الصؤول المجلجل) وعقد علاقة المشابهة بين حسّيين، المشهد الحسّي (النّهر) والحيوان (الجمل) ليصوّر الشّاعر شدّة

1- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص:111.

*الهُوج: جمع هوجاء النّاقة المسرعة، قوّضوا: نزعوا أطناب الخيام.

2- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص: 132.

3- المصدر نفسه، ص: 145.

4- المصدر نفسه، ص: 199.

تدفق وهياج مياه النّهر، وارتفاع صوته جرّاء هديره، وهذا على سبيل الاستعظام والتهويل. و يوفّق الشاعر في وصف نهر من قصيدة له في المعتصم يقول فيها: (الطويل)

إذاَ صافحتهُ الرِّيحُ تَصْقُلُ مَتْنَهُ   وتَصْنعُ فيهِ صُنعَ داودَ في السَّردِ (1)

فالشّاعر هنا يستعير المصافحة من الإنسان إلى الريح، فيشبّه الرّيح و هي تلاعب صفحة ماء النّهر بإنسان يرتدي الدّرع الذي يشْبه درع النّبي داود-عليه السلام- والاستعارة مكنيّة لأنّه حذف لفظ المشبّه به وهو الإنسان، وصرّح بلفظ المشبّه وهو الرّيح وبذلك جاءت المصافحة لفظا مستعارا، والرّيح مستعارا له، والإنسان مستعار منه.

3.2-التّشخيص:

التّشخيص أسلوب من أساليب بناء الصّورة، وهو من الوسائل التي يلجأ إليها المبدعون لنقل تجاربهم و انفعالاتهم و ما يختمر في ذواتهم، و ما تجيش به خواطرهم، و به ترتفع الأشياء والمجرّدات إلى الكائنات والبشر، والتّشخيص تقنيّة قديمة عرفها الشّعر العربي و العالمي وهي تقوم على تشخيص المعاني المجردة، ومظاهر الطّبيعة الجامدة في صورة كائنات حيّة بشريّة فيبثّ الحياة فيها و يجعلها تحسّ وتدرك وتنبض بالحياة(2) فترى الشاعر ينوّع أساليب بناء الصّورة فيكسب الأشياء الماديّة صفات الأشياء المعنويّة ويتمّ التّشخيص بإضفاء الإنسانية على كلّ المحسوسات والماديّات أين يخلع الشّاعر المشاعر أو الصفات البشرية على الطبيعة الجامدة (3)

ويشخّص مظاهر الطبيعة الجامدة في صور كائنات حية تحسّ وتتحرّك وتنبض بالحياة لترسم الصورة عالمها الخاص عالم الألفة بين الموجودات في الكون(4) وتحصل ظاهرة

---

1 – المصدر السابق: ص:199.

2 – محمد دياب محمد عزاوي: الاستعارة في قصيدة المديح بين ابن الحدّاد وابن سهل دراسة أسلوبية إحصائية مقارنة، مجلة العلوم العربية و الإنسانية، ص:566.

3– سعد مصلوح: في النّص الأدبي دراسات أسلوبية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط3، 2002، ص: 195.

4– رينيه ويليك : نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المدرسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، دط، دت،ص:212.

التّشخيص بمزاوجة كلمتين « أحداهما تشير إلى خاصيّة بشريّة، والأخرى إلى جماد أو حيّ أو مجرد»[1].

ويلجأ الشّاعر إلى هذا الأسلوب فيضفي السّمات البشريّة على المعاني المجردة أو الجمادات والكائنات، فتتلاشى الحواجز بين الإنسان وغيره بواسطة تراكيب لغويّة متجاوزة العلاقات المألوفة بين الأشياء والظواهر، وتتجاوب مع أحاسيس الشّاعر وانفعالاته، وتعمل على شدّ انتباه المتلقّي.

ويظهر التّشخيص كملمح بارز في قصائد الشّاعر ابن الحدّاد الأندلسي، فقد عمد إلى تشخيص المعاني المجرّدة واستعمال عناصر الطّبيعة المختلفة، فكثيرا ما يلجأ إلى الطّبيعة يبثّها أحزانه وآلامه فيسقط عليها أحاسيسه ويشخّص مظاهرها فكأنّها إنسان يدبّ.

ومن اللاّفت للانتباه أنّ هذه الظّاهرة ارتبطت مع غرضي الغزل والمدح، ومن خلال التّشخيص، و فيها يحاول الشّاعر إعادة تشكيل الموجودات من حوله ويضفي عليها معاني جديدة تستطيع أن تكشف عن مشاعره، وتحمل رؤاه وأفكاره، ومن النّماذج الشعرية التي مثّلت لظاهرة التّشخيص نقرأ هذه الأبيات من قصيدته الغزلية: (مجزوء الوافر)

حَجَبْتِ سَنــاكِ عن بصـــرِي وفـــوقَ الشَّمْــسِ سِيماكِ
وفي الغُصنِ الرَّطيبِ وفي الن نقا المرتـــجِّ عِطـــفاكِ
وعنـــدَ الرَّوضِ خـــدّاكِ ومَنْ ريَّــــاهُ ريّـــاكِ[2]

يستعين الشّاعر بعناصر من الطبيعة ليصوّر جمال أعضاء المرأة، فيستعين بالألفاظ (نور الشمس، النقا، الغصن، الريّا ، ورد الروض) ويجعل من ورد الرّوض خداها، ومن ريحه الطّيبة عطرها الذّكي، ونورها أكثر إشراقا من الشّمس، وانتقى الشّاعر هذه العناصر الطبيعيّة ليبرز أعضاء الفتاة الحسناء، ويبرز مفاتنها، ويأتي هذا التّشخيص استجابة لحالته النّفسية و

1- الصائغ وجدان: الصورة الاستعاريّة في الشعر العربي الحديث رؤية بلاغية لشعر الأخطل، المدرسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ط1، 2003، ص: 37.

2- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص: 242.

لمشاعره وأحاسيسه، قد جاء التّشخيص يصوّر واقعه النّفسي والوجداني، لأنّ الشّاعر صبّ دنف، وهي عنه قالية هاجرة، و يقول في تشخيص معركة: (البسيط)

فلا تضعْ مَرْباً للجيشِ تَنْهَدُهُ *　　　فالنَّصرُ مُرتبِئٌ *والسَّعْدُ مُرتَبأُ

تَحيدُ عن أُفْقِكَ الأملاكُ مجفلةً　　　ولا تُحوّمُ حيثُ اللّقوةُ الحِـدأُ

فويحهُم يومَ للأعْلامِ ملتـــطمٌ*　　　عليهمُ وبِهِمْ للجردِ* ملتـطأُ*(1)

في هذا النّص يوفّق الشّاعر في تشخيص معركة من معارك ممدوحه مصورا انتصاره على أعدائه، واعتمد على التّشخيص لتقريب الصّورة، فجعل من المعركة بنية استعارية من خلال حشد هذه التراكيب (النّصر مرتبأ، لا تحوم حيث اللّقوة الحدأ) و(ملتطم) فقام بتشخيص ممدوحه وانتقى له من الطّبيعة الحيوانيّة صورة العقاب الخفيف الذي يتقن المناورة والتحكّم في ساحة المعركة، في الوقت الذي يجعل من ملوك الطوائف طيورا ضعيفة خائفة لا تصمد أمام سطوة وشجاعة المعتصم، كما يستعير لفظ (اللّطم) من الإنسان إلى الرماح. ويقول مشخّصا: (البسيط)

وقال حَوْضُهُم والسَّيلُ يغْمُرُهُ　　　قَطْنِي*، فقد هَدَمَ الأرجاءَ مُمْتَلأُ(2)

يجعل الشّاعر حوض الأعداء إنسانا يستغيث، فالحوض (المستعار له) يفارق حقله اللّغوي والدّلالي ويتلبّس بالمستعار منه (الإنسان) والإنسان هو الملك أو قائد الجيش، وفي إطار التّجسيد الاستعاري أصبح الحوض يستغيث السّيل (اندفاع الجيش) بأن يتركه وشأنه.

ومهما يكن من تفسير لظاهرة التّشخيص التي يلجأ إليها الشّاعر في بناء صوره الشعريّة، فإنّ الشّيء المهمّ الذي لابدّ من الإشارة إليه هو قدرته على التكثيف و الإيجاز، و بناء صلات بين أطراف الإستعارة، ولا تقف عند مجرد التّشابه الحي، وإنّما تتجاوز العلاقات

---

* المُرتَبِئ: المشرف من علو على سير المعركة، ملتطم: التطمت الأمواج إذا ضربت بعضها، الجرد: الفرس السباق القصير الشعر، ملتطأ: يطأ بالأرض إذا لزق بها، تنهده: تملأه

1- المصدر السابق، ص: 120، 121.

* قَطني: حسبي.

2- المصدر نفسه، ص: 124.

الدّقيقة المتمثّلة في تشابه الواقع النّفسي و الشّعوري للطّرفين. و يمكن أن نقول أنّ الشاعر كان يؤثِر الاستعارات التّشخيصية على غيرها في تقريب وتوضيح معانيه.

4.2-الصّورة الكنائيّة:

الكناية في اللّغة كما جاء في لسان العرب « أن تتكلّم بشيء وتريد غيره، وكنّى عن الأمر بغيره يعني إذا تكلّم بغيره مما يستدلّ عليه، وقد تكنّى أي تستّر »[1].

وهي من النّاحية الاصطلاحية « أن يريد المتكلّم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللّفظ الموضوع له في اللّغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئُ به إليه ويجعله دليلا عليه»[2].

وفي كتاب الإيضاح دلّت على « لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه »[3].

نفهم من هذه النّماذج النّصية أنّ الكناية تقوم على ترك التّصريح بذكر الشيء مباشرة إذا تمّ ذكر ما يلزمه ويحيل إليه لينتقل من المذكور إلى المستور، وبهذا فهي عبارة عن إطلاق لفظ أو عبارة يفهم منها معنيّان، أحدهما مباشر يفهم من ظاهر اللّفظ، وهو غير مقصود في النّص، والآخر إيحائي يستنتج من المعنى للّفظ بمقتضى التّداعي واللّزوم، وهو المراد في الكناية.

وتعدّ الكناية من الطرائق الأسلوبيّة التي يعبّر بها الأديب عن المعنى المقصود باعتماد دلالة سياقيّة في تركيب ليس حقيقيّا ولا مجازيا، فيفيد الدّلالة على الشيء دون تصريح باسمه[4].

وقد أكّد البلاغيّون على بلاغة الكناية فذكروا أنّها أبلغ من الإفصاح، وأعمق تأثيرا من التّصريح، و تفيد المبالغة في الوصف، وتكشف عن مقدرة فنّيّة لا يأتي بها إلاّ الشّاعر المُجيد، وتكمن أهميّتها في قدرتها على نقل المعاني من إطارها المجرّد إلى إطارها الحسّي

1- ابن منظور: لسان العرب، مج7، مادة (كنى) ص:749.

2- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص:110.

3- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص:178.

4- فوزي إبراهيم : السياق ودلالته في توجيه المعنى، جامعة بغداد، بغداد،العراق، دط، 1996، ص: 163.

النابض بالحياة والحركة، وهي من الأساليب التي تثير انتباه المتلقّي، وتبعث فيه القلق والحيرة وتحفّزه على استحضار المعنى الغائب الذي يجعل إليه المعنى المباشر في الصورة الكنائية التي تتضمّن معنى أو دلالة مباشرة حقيقية، وبعدها يصل القارئ إلى معنى المعنى[1].

والكناية من ألطف أساليب البلاغة وأدقّها، وهي أبلغ من الحقيقة والتّصريح لأنّ الانتقال فيها يكون من الملزوم إلى اللاّزم، ومثل ذلك قولهم: كثير الرّماد يعنون به أنّه كثير القِرى والكرم[2].

وقد درجت كتب البلاغة العربية من بعد السّكاكي (ت626هـ) مع تقسيم الكناية إلى ثلاث أقسام وهي كناية عن صفة، وكناية عن موصوف، وكناية عن نسبة.

وبالعودة إلى ديوان ابن الحدّاد الأندلسي نجد أنّ الصورة الكنائية قد ترددت(39) مرّة توزعت على أقسام الكناية:

أ-الكناية عن صفة:

وهي الكناية التي يستلزم لفظها صفة[3] أو التي يطلب بها صفة ما كان المكنّى عنه فيها صفة ملازمة لموصوف مذكور في الكلام[4] وجاءت الكناية عن صفة هي الغالبة على صور الشّاعر الكنائية، لميل الشاعر إلى تجسيد الأفكار والمشاعر في صور حسيّة معبّرة عن الواقع المراد تصويره، ومن كنايات هذا القسم قوله: (البسيط)

أغرُّ * في مجدهِ الأعْلى وغُرّتِهِ   للُّبِّ مُنْحَسِنٌ واللّحظُ مُنْخسأُ*[5]

كنّى الشاعر بقوله (أغرّ في مجده الأعلى) عن رفعة وكرم ومكانة الممدوح العظيمة ولكنّه عدل عن التّصريح بهذه الصّفات ولمّح بالإشارة إليها بأشياء تترتب عليها وتلزمها، لأنّه

1- فايز الداية: جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، دار الفكر، ط2، دمشق،1996، ص:141.

2- السيّد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص:251.

3- الأزهر الزناد: نحو رؤية جديدة للبلاغة العربية، ص:88.

4- السيّد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص:253.

* الأغرّ: الأبيض، منخسأ: اشتقت من خسأ بمعنى كلّ وأعيا.

5- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص:111.

يلزم (الأغرّ في المجد الأعلى) بياض الوجه والسّيرة الكريمة وهي مواصفات تحمل دلالات العِرض النّقي، والأصل الكريم المعطاء، و يقول في صورة أخرى: (الطويل)

تدينُ يداهُ دينَ كعبٍ وحاتِمِ فحتمٌ عليها الدّهر وصلَ صلاتِهاَ[1]

أراد الشّاعر أن يصف مليكه المعتصم بصفات الجود والكرم والعطاء المتواصل، وكثرة الإغداق على المحتاجين فعبّر عن ذلك بقوله:(وصل صلاتها) الذي هو كناية عن الجود الذي يتّبع مذهب الأجواد في الجاهلية (كعب وحاتم) فالمعتصم يقتفي أثرهم وعلى خطاهم وصلاته للعفاة مستمرّة دائمة لا تنقطع، و يقول في صورة أخرى: (الطويل)

تَمَنّى مَدى قُرطيْهِ عفرٌ توالعٌ وتَهْوى ضِيَا عيْنيْهِ عينٌ جوازئُ[2]

أراد الشّاعر أن يصف محبوبته بصفات الجمال والحسن فعبّر عن ذلك بعبارة (مدى قرطيه) وهي عبارة تدلّ على بعد المسافة بين شحمة الأذن والكتف، وهذا وصف لطول الجِيد الذي يعدّ من سمات القدّ الجميل عند العرب، والكناية تبرز مدى تعلّق الشّاعر بجمال محبوبته وحسنها، و يواصل وصفها بقوله: (الطويل)

على صُدغِهِ الشِّعْرى* تلوحُ وتلتظِي وفي نَحْرِهِ الجوزاءُ* تَزهى وتزدانُ[3]

يعتمد على أسلوب الكناية في الشّطر الأوّل من البيت الشّعري في عبارة (صدغه الشّعرى) ليكنّي عن نور وحرارة خدّ محبوبته الذي شبّهه بكوكب الشِّعْرَى النيّر الذي يطلع في شدّة الحرّ، وكان صدغها يتلظّى، فتبدو حمرة الخدّ للعيان واضحة، وقوله في الشّطر الثّاني (نحره الجوزاء) كناية عن القلادة الموجودة في عنقها، فهي تلمع لمعان الجوزاء، وهي في كبد السماء وفي الكنايتين تقريب لدلالات جمال المحبوبة وتقديم صورها الحسيّة للمتلقّي للتأثير في نفوسهم واستثارة أذواقهم.

1- المصدر السابق، ص: 165.

2- المصدر نفسه، ص: 144.

* الجوزاء: نجم وسط السماء، الشّعرى: كوكب نيّر يطلع بعد الجوزاء.

3- المصدر نفسه، ص: 261.

ب-الكناية عن موصوف:

هي كناية يستلزم لفظها ذاتا أو مفهوماً[1] أو هي المطلوب بها غير صفة ولا نسبة أي أنّ المكنّى عنه يكون ذاتا، وذلك بأن يتّفق في صفة من الصّفات تكون مختصّة بموصوف معين تقرّبه وتوصله إلى ذلك الموصوف[2] وجاءت في شعر ابن الحدّاد الأندلسي أقلّ حضورا من الكناية عن صفة، ومن أمثلته قوله: (البسيط)

أربربٌ بالكثيبِ الفَرْدِ أم نشأُ؟ ومُعْصِرٌ في اللّثامِ الوَردِ أم رشأُ[3]

تدور هذه الصّورة الكنائيّة عن موصوف وهي محبوبته (نويرة) وكشف بهذا الأسلوب غير المباشر عن قدرته في تقريب هذه الصفات المكنّى عنها إلى المتلقّي، فقدّمها بمدلولات غيرها، فأدّت الغرض، وأحاطت بالوصف فلمح بقوله (أربرب بالكثيب) دلالة حسن محبوبته وجمال عينيها، والرّبرب (البقرة الوحشيّة) المعروفة بجمال عينيها، وعبّر بقوله: (معصر في اللّثام الورد أم نشأ) كناية عن صغر سنّها، وشبّهها بصغير بقر الوحش (النّشأ) المعتدل القوام و المفطور على النّشاط واللّعب، وعمد الشّاعر من استعمال الكناية عن موصوف إلى إبراز صفات نويرة الجمالية المثالية في نظره، ومحاولة تقديمها بعيدا عن السّرد التقريري المباشر.

ج-كناية عن نسبة:

هي الكناية التي يستلزم لفظها نسبة بين الصّفة وصاحبها المذكورين في اللّفظ[4] ويقوم هذا النّوع على إثبات الصّفة للموصوف بطريقة غير مباشرة.

والكناية عن نسبة كالنّوع الذي سبق من حيث ضحالة الحضور في شعر ابن الحدّاد الأندلسي مقارنة بصورة الكناية عن صفة، ومن أمثلة ما جاء في شعره قوله: (الطويل)

فألقيتُ أعباءَ الزّمانِ وأهْلَهُ فما أنَا إلاّ بالحقائقِ عابِئُ[5]

1- الأزهر الزناد: نحو رؤية جديدة للبلاغة العربية، ص:88.

2- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ج5، ص: 162.

3- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص: 108.

4- الأزهر الزناد: نحو رؤية جديدة للبلاغة العربية، ص:88، 89.

5- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص: 147.

نفهم من قوله: (أعباء الزمان وأهله) أنّه يكنّي عن أزمة نفسيّة أصيب بها عندما ترك مدينة المريّة وصاحبها المعتصم مكرها، فترك المناصب السياسية لأهلها وغادر مجالس سيّده العامرة كاشفا عن وجهته الجديدة وهي الزّهد في مراكز الدولة و محاولة اهتمامه بالعلم والتّحصيل المعرفي، وهذا النّوع من الكناية يقوم على نسبة الصّفة وإثباتها للموصوف بطريقة غير مباشرة عن طريق تحويلها إلى شيء من متعلّقاته.

3-الصّورة الرّمزيّة:

لاشكّ أنّ الشّعر تعبير عن أفكار وعواطف مجردة يصعب على اللّغة العاديّة تجسيدها، فيلجأ الشّاعر أحيانا إلى الصورة الرمزية بتوجيه من تجربته الشّعورية، فيبتعد عن التّعبير بالشّكل المألوف، ويوظّف الصورة الرّمزية التي ليس هي إلاّ وجها مقنّعا من وجوه التّعبير المختلفة التي يثير بها نفس المتلقّي، فضلا على أنّ « الوظيفة الدّلالية لتلك الرموز هي إثارة صور المدلولات لدى السّامع أو القارئ » [1].

والصّورة الرمزيّة ترمي لمغزى بعيد الهدف، وتجنح إلى الإيحاء والتّلميح، يتّخذها الشّاعر كشكل من أشكال البوح والتّعبير الذي « فيه أبعد مأخذا وأخفى دلالة، وأقرب من اللّغز، لأنّه طريف وخاص بالشّاعر ودوره في الدّلالة كبير»[2].

وما يعطي للرمزيّة أهمية هي تلك العناصر التي يتعمّد الشاعر غموضها في النّص لتبقى معالم نصّه ظليلة موحية فلا يُسمِّي الشيء بوضوح لأنّ في تسميّته قضاء على معظم ما يحمل النّص من متعة الرّمزية، ووظّف الشاّعر ابن الحدّاد الأندلسي الصّورة الرّمزية وكانت عنده شبيهة أحيانا باللّغز، ومنها قوله: (السريع)

يا ليتَ مُلكي مـــائةٌ ليتَـــهَا　　　فَهْيَ اقتراحي فافْهَمِ التَّعميّهْ

وليسَ في الأعدادِ لي بغيةٌ　　　لكنْ لها اسمٌ وافقَ التَّسميّهْ[3]

1- فايز الداية: جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي) ، ص:174.

2- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص:20.

3- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص: 307.

يوغل الشّاعر في الرّمز إلى حدّ الإلغاز باسم محبوبته نويرة التي يحلو له أن يسمّيها هنيدة أحيانا، وهنيدة اسم للمائة، وهو يرمز بعدد المائة إليها، فهو يذكر المائة ولا يريد بها عددا معينا وإنّما إشارة منه إلى محبوبته هنيدة، وفي صورة رمزية أخرى يقول: (البسيط)

صُنتُ اسمَ إلفِي فَدَأْباً لا أسمّيهِ   ولا أزالُ بإلغـــازي أُعــمّيهِ

وصاحبي عدديٌّ قد رمزتُ بهِ   بذكرِ أعدادِ ما تَحوي مبانيهِ[1]

يعمد الشاعر إلى الرّمز والتعميّة، ولا يجاهر باسم محبوبته بل يرمز إليها بالعدد الذي يوافقها وهنا يكشف عن مقدرته الفائقة في العلوم الرياضيّة ويقول في باب الحكمة: (الكامل)

والنّاس أغربةٌ إذا قايســـتَهُمْ   وأخو المصافاةِ الغرابُ الأبيضُ[2]

من الصّور الرمزيّة التي يوظّفها الشّاعر في هذه الصوره، صورة الغراب التي توحي بالتّشاؤم، لأنّ الغراب يضرب به المثل في الشؤم « أشأم من غراب»[3] ويضرب بالغراب الأبيض المثل في النّدرة وقلة الصفات الأخلاقية الفاضلة، وهذه الصورة إنّما تستمدّ حضورها من مخيال الشّاعر ومن ثقافة المجتمع وحضارته، فيتّخذ الشّاعر من هذا الطّائر رمزا ليقرّب به مفهوم ندرة الصديق المؤتمن في مجتمعه، هذا الصديق الذي قلّما تتوفر فيه الصفات الحسنة. ويقول في صورة أخرى: (الكامل)

فكأنّما الإظلام أيمٌ أرقطُ   وكأنّما الإصباحُ ذئبٌ أضبحُ[4]

يشبّه الظّلام بالحيّة الرّقطاء، والصّباح بالذّئب الأضبح، ففي هذه الصّورة الرمزيّة إشارات وإيحاءات تجعل من الأشياء السيّئة في حياة الإنسان تدوم على طول الزّمان الذي يستوي فيه اللّيل والنّهار، ولا فرق بين النّهار واللّيل فكلاهما عنوان للشّر والأذى، وباستعماله هذه الرّموز والألوان يكشف الشّاعر عن السَّوداويّة التي يعيشها ويتألّم منها فأشار إليها برمز الحيّة السوداء، وبالذّئب الرّمادي، فأصبح ليله كنهاره من رماد إلى سواد.

1- المصدر السابق، ص:308.

2- المصدر نفسه، ص: 231.

3 - أبو هلال العسكري: جمهرة أمثال الغرب، ج1، ص559.

4-: ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص: 180.

خلاصة:

ويمكن القول إنّ الأساليب التّصويريّة هي أهمّ الوسائل الفنّيّة التي اعتمدها ابن الحدّاد الأندلسي في التّعبير عن مختلف المعاني والأفكار.

وكان لحواسه الأثر البالغ في التّعبير عن أحاسيسه ومشاعره، واستعمل التّعبير بالصّورة في أغلب الأغراض، غير أنّها كانت أظهر في غرضي الغزل والمديح، واختلفت الصور البيانيّة بين الحسيّة، والتجسيديّة، والرمزية في التّعبير عن جمال محبوبته أو صدودها أو تمنّعها، وفي المديح أظهر مناقب ممدوحه من شجاعة وبسالة وكرم، كما صوّر قوّة جيشه وانتصاراته في المعارك.

- جاءت الصّور التّشبيهيّة أكثر الصور حضورا في شعر ابن الحدّاد، واعتمد في تشكيلها على مصادر عديدة منها الطّبيعية والبيئة والتراث والدين، وكذا تجاربه الذاتية، ممّا جعل من التّشبيه عنصرا توكيديّا هامّا في شعره، واستخدم أدوات التّشبيه في أغلب صوره التّشبيهية وأكثر الأدوات حضورا كانت أداة (كأنّ) باعتبارها أداة تقريب بين طرفي التّشبيه حتّى يتخيل أنّهما شيئ واحد.
- وفي صوره الاستعارية شكّلت الاستعارات المكنيّة حضورا مميّزا أكثر من الاستعارات التّصريحيّة التي كان تواجدها قليلا ولم تشكّل ظاهرة أسلوبيّة في شعره، ومردّ ذلك للتقييد وعدم الانطلاق الانفعالي لأحاسيس الشّاعر، بعكس الاستعارات المكنيّة التي تتوافق مع الخفاء والعمق والحذق والإبدال مما يتيح للشاعر فضاء أرحب في التّماهي العاطفي والفكري، وكثيرا ما مال الشّاعر إلى عقد علاقات المشابهة بين المحسوسات والمحسوسات، وبين المحسوسات والمجرّدات، كما تظهر الطّبيعة بمختلف مظاهرها في أكثر المصادر التي شكّل من عناصرها صوره الاستعاريّة.
- برزت ظاهرة التّشخيص غالبة على صور ابن الحدّاد حيث أسهم التّشخيص في تقريب وتوضيح ما هو معنوي من الصّور، فنقل من خلاله تجربته العاطفيّة والنّفسيّة والفكريّة إلى

جمهور المتلقّين في بناء فنّيّ مؤثّر لما يمتاز به التّشخيص من تكثيف واقتصاد وإيجاز وتقريب العناصر المتباعدة ودمجها في صورة واحدة.

- وكان للصور الكنائيّة رغم قلّة حضورها وظيفتها التعبيريّة فنقل الشّاعر من خلالها المفاهيم وعبر عنها بطرق بديعة غير مباشرة أسهمت في إنارة خيال القارئ وثبّتت لديه المعاني.

خاتمة

إنّ التحليل الأسلوبي للنّصوص الأدبية ما هو إلاّ طريقة من طرق النّظر في وظائف اللّغة، ويستهدف تحديد مجموعة من السّمات الأسلوبية التي تسجّل حضورا ملحوظا ومتكررا، ويكشف عن طريقة الشّاعر في استخدام لغته من خلال نصوصه الإبداعية، وقد اقترنا في بحثنا هذا من مجموعة من السّمات الفنّية للغة الشّاعر ابن الحدّاد الأندلسي، وحاورنا نصوصه، وكشفنا عن بعض مميزاتها وخصائصها الأسلوبية، وخلص البحث في الأخير إلى نتائج أهمّها:

1. حافظ الشّاعر ابن الحدّاد الأندلسي على الإطار العام للشّعر العربي القديم باستخدامه أكثر البحور الشّعرية الخليليّة، وكانت البحور (الطويل، الكامل، البسيط، المتقارب) أكثر حضورا بين الأوزان المستعملة، والبحر الطويل أكثرهم حضورا في شعره من ناحية عدد القصائد، يليه الكامل الأكثر انتشارا من ناحية عدد الأبيات ثم يأتي البسيط فالمتقارب.
2. ومن الملاحظات اللاّفتة هيمنة البحور الشّعرية في صورتها التّامة، وغياب المجزوءات إلاّ نادرا، ومردّ ذلك أنّها تمتاز بالامتداد النّغمي، والتّدفق الموسيقي وتساعد الشّاعر على الاسترسال واستيعاب العبارة الطّويلة حتّى يتمكّن من البوح والصدح بما في أعماق ذاته، واستخدام الشّاعر للبحر التّام جاء متساوقا مع الاتجاه السائد والمألوف في الشعر العربي القديم.
3. طرقت بحوره الشّعريّة المختلفة أغراضا متنوّعة كالغزل، والمديح، والوصف وغيرها من الأغراض الشّعرية ممّا يؤكد أنّ منزعه كان تقليديا.
4. كان ابن الحدّاد الأندلسي أطول نفسا في بحر البسيط منه في بقيّة البحور، فقد أنشد عليه أطول قصيدة في ديوانه (أربَب بالكثيبِ الفَردِ) التي بلغت (89) بيتا، وجاءت بعدها قصيدة (عُجْ بالحِمى حيثُ الغِياض الغِين) التي بلغت (61) بيتا أنشدها على بحر الكامل، وهي ثاني أطول قصيدة في الديوان .
5. خلص البحث إلى أنّ الشّاعر ابن الحدّاد الأندلسي قد اختار رويّ قصائده من الحروف السّلسة التي تتّصف بالوضوح السّمعي، وأضفى على قوافيه خاتمة صوتيّة بها قدرا من

الرّنين الإيقاعي والوضوح الصّوتي ممّا مكّنه من إيصال صوته إلى المتلقّي بشكل يحقّق التّفاعل والمشاركة فيما يعرضه من أفكار ومعان.

6. الحضور المكثف للرّويّ المتحرّك المتناغم وطبيعة شعره الذي كثيرا ما يحتفي بالإيقاع المتصاعد الذي يحاكي موضوعاته التي دارت حول مدح مليكه المعتصم ورغبته كذلك في بثّ انفعالاته، وأحاسيسه العاطفية تجاه محبوبته الصادّة المتمنّعة وجاءت القافيّة المطلقة أوضح سمعا وأشدّ أسرا للأذن لاعتمادها على حركة بعدها تزيد في الصدّى الإنشاد.
7. تفضيل الشّاعر ابن الحدّاد الأندلسي لأصوات الرّوي (النون، والهمزة، والدال والتاء) و إكثاره من توظيفها لأنها أكثر مرونة وتداولا.
8. حضور ظاهرة التكرار الصوتي والمقطعي حضورا لافتا في شعره.
9. كان للإيقاع الدّاخلي بمختلف أشكاله دور كبير، فلم يقف عند حدود التّكثيف الموسيقي، وزيادة الإيقاع ، ولكنّه أسهم بشكل واضح في تشكيل اللّغة الفنّية في نصّه الشعري وأثرى الدّلالة، وسجّل البحث حضورا للعديد من الإيقاعات الدّاخلية من تكرار، وترديد، وتجنيس، وتقسيم، وبهذه الوسائل استطاع الشّاعر أن يمنح خطابه الشّعري ثراء إيقاعيا ودلاليّا، وشكّل ظاهرة أسلوبية لافتة ترجم من خلاله حالته النفسيّة المتألّمة.
10. سجلت الجملة الخبرية تنوّعا ثريّا منها الخبرية المثبتة، والمؤكدة، والمنفيّة، كما تنوّعت أدوات التوكيد والنّفي.
11. توظيف الجملة الفعليّة في الدّيوان كان أكثر من الجملة الاسمية حيث وُظّفت الأولى بنسبة 56.43 % والثانية بنسبة 43.56 % من مجموع الجمل الخبريّة.
12. شهد البحث حضور الجملة الشرطيّة بشكل لافت مع تنوّع أدوات الشرط بحسب تنوع المواقف الشعورية والانفعالية.
13. شكّلت الأساليب الإنشائية طاقات بلاغية فاعلة إتّكأ عليها الشاعر في البوح عن مشاعره، وقضاياه.

14. نلاحظ هيمنة جملة الأمر على الجمل الطلبيّة.
15. أسهمت الانزياحات التركيبيّة (التقديم والتأخير، الحذف، الاعتراض) في التّشكيل الجمالي للصياغة والأداء الفنّي الجميل، وحقّقت دلالات ومعاني إضافية.
16. تنّوع الحقول الدّلالية أدّى إلى إثراء المعجم الشّعري عند ابن الحدّاد الأندلسي، وتوزّعت ألفاظه على الأغراض الرئيسيّة المديح والغزل والطبيعة.
17. نلاحظ هيمنة الألفاظ الدّالة على جسم الإنسان وأعضائه على معجمه الشّعري في موضوع الغزل حيث تردّد لفظ (العين) أكثر من(70) مرّة ولفظ القلب أكثر من (30) مرة، فترجمت هذه الكلمات بصدق الميولات العاطفية للشاعر.
18. استعان الشاعر بمعجم الطّبيعة بمختلف مظاهرها، وعناصرها وأتقن تجسيدها للدّلالة على ولعه بمحبوبته (نويرة) وتوظيفها كذلك للدّلالة على خصال ومناقب الممدوح المعتصم بن صمادح.
19. الحضور اللافت لألفاظ البيئة الدّينية، والتاريخ، والتّراث الإنساني، والطبيعة والعلوم والمعارف في رسم الصورة الفنّيّة، واتّخاذ ذلك مصدرا لاستقاء الصّور لما له من تأثير في نفس المتلقّي.
20. جاءت الصور التّشبيهية أكثر الصّور الشعرية حضورا في الدّيوان تليها الصور الاستعاريّة ثم الصور الكنائية.
21. شكلت الأداة (كأنّ) أكثر الأدوات حضورا في صوره التشبيهية باعتبارها أداة تقريب بين طرفي التّشبيه.
22. كان لحواسه الأثر الجليّ في التّعبير عن أحاسيسه ومشاعره، واستعمل التعبير بالصّورة في أغلب الأغراض، غير أنّها كانت أظهر في غرضي الغزل والمديح واختلفت الصور البيانيّة مع الحسيّة، والتجسيديّة في التّعبير عن جمال محبوبته أو صدودها ، وفي المديح أظهر مناقب ممدوحه من شجاعة وبسالة وكرم كما صوّر قوة جيشه وانتصاراته في المعارك.

23. برزت ظاهرة التّشخيص في صوره الشّعرية حيث أسهمت في تقريب العناصر المتباعدة وتوضيح ما هو معنوي، ولما يحمله التّشخيص من تكثيف واقتصاد وإيجاز.

هذه أهمّ النّتائج والملاحظات الختاميّة التي انكشفت لنا من خلال مقاربتنا لنصوص الشّاعر ابن الحداد الأندلسي، ويبقى البحث مفتوحا على أسئلة لا تنتهي بحسب تعدّد واختلاف القراءات، وفي الختام أسال الله العليّ القدير أن يوفّق كلّ من يقتفي أثر هذا البحث ويثري محتواه، ويحاول قراءة وتقويم كل قضاياه.

ملحق

أولا-الشاعر ابن الحدّاد الأندلسي:

هو أبو عبد الله محّمد بن أحمد عثمان بن الحدّاد القيسي الأندلسي[1] نسبة إلى قيس عَيلان بن مضر بن نزار بن معدّ بن عدنان[2] وهو شاعر من وادي آش* من أعمال غرناطة سَكَن المَريّة*، ولم تذكر المصادر سنة ولادته، كما لم تذكر مكان ولادته، وتعزو منال منيزل غياب الأخبار الكافية عنه كونه من عامّة الناس وليس من أشرافهم، إذ كان أبوه حدّادا بوادي آش[3] .

ويشير ابن عبد الله المراكشي إلى أنّ والدته من أسرة عربية مرموقة بقرطبة يعود نسبها إلى قبيلة تميم العربية المعروفة، وهي أخت القاضي أبي عمّار بن الحذّاء(ت467هـ)[4] ويذكر يوسف علي طويل أنّ ابن الحدّاد الأندلسي يتحدّر من أصل عربي مشرقي لجهة الأب والأمّ معا، لكنّه لم يكن من أسرة ثريّة يسّرت له المناخ العلمي المشجّع، وسمحت له بأن يتأدّب على شيوخ عصره، أو يقوم برحلة للعلماء فاستقى بذلك ثقافته عن طريق مطالعة الكتب[5].

1- محمد بن شاكر الكتبي: فوات الوفيات والذيل عليها، تحقيق إحسان عباس ، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1 ،1974 ، مج3، ص:283.

2- ابن حزم علي بن أحمد: جمهرة أنساب العرب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، مصر ،1962، ص:10.

* وادي أش: مدينة تابعة لكورة إلبيرة شمال شرقي غرناطة على نهر كان يسمى باسمها أيام العرب وهي مدينة جليلة كثيرة الجداول مخضرة الجوانب (ياقوت الحموي: معجم البلدان،ج1،ص:198).

* المَرِيَّة: المَريّة بفتح الميم وكسر الراء المهملة وتشديد الياء المثناة من تحتها و بعدها هاء، و من الناحية اللغوية يجوز أن تكون من مرى الدّمُ يمري إذا جرى، والمرأة مرئية، ويجوز أن يكون من الشيئ المريّ فحذفوا الهمزة ، ومدينة المَريّة مدينة كبيرة من كورة إلبيرة على شاطئ البحر من أعمال الأندلس و كانت هي و بجّانة بابي الشرق منها يركب التّجار وفيها تحلّ المراكب بناها أمير المؤمنين الناصر لدين الله عبد الرحمن بن محمد سنة344ه و أصبحت في عهد المعتصم بن صمادح شهيرة لها قصبتها المنيعة و ربضاها الشرقي و الغربي المحيطان بالأسوار، ينظر:(ياقوت الحموي:معجم البلدان،ج5،ص:119، والروض المعطار في خبر الأقطار لمحمد عبد المنعم الحميري، ص:577).

3- منال منيزل: شعر أبي عبدالله بن الحدّاد الأندلسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1 ،1985 ص:10.

4- ابن عبد الله المراكشي: الذيل و التكملة لكتابي الموصول والصلة ، تحقيق إحسان عباس ، دار الثقافة بيروت، ط1 ،1973، ج6، ص:10.

5- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، تحقيق يوسف علي طويل، دار الكتب العلمية، ط1،1990، بيروت، لبنان،ص:10.

ويؤكّد ابن الحدّاد الأندلسي ذلك بقوله في إحدى رسائله النثرية: « إنّي لم أرِمْ ذَرَايَ، ولا بَرِحتُ مَثْوايَ، ولا أُعْمِلتْ لي رحلةٌ للعلماء، ولا هجرةٌ للفهماء »[1] .

وقد ذكرت المصادر على أنّ أصله من مدينة وادي آش، وأنّه سكن المَريّة Almeria[2] وكان أكثر عمُره عند المعتصم بن صمادح ملك المَريّة وتقرّب منه كثيرا واختصه بالمدح وقضى عندهم ما يربو على ستة وثلاثين عاما في ظلّ حكم المعتصم بن صمادح، ولكن العلاقة بينه وبين المعتصم داهمتها ظروف ولم تعد إلى سابق عهدها عندما حدثت بينه وبين المعتصم جفوة*، فعزم ابن الحدّاد الفرار إلى المقتدر بن هود صاحب سرقسطة [3] وفي سرقسطة احتفى المقتدر بن هود بوفادة ابن الحدّاد الأندلسي إليها، وعاش عندهم فترة من الزمن مدحه فيها ومدح ابنه المؤتمن، وبعد أن صفح عنه المعتصم عاد إلى المَريّة، فأكرمه المعتصم، وعاد إلى مدحه وظلّ هناك إلى أن توفي بها سنة (480هـ)[4] .

1.1-علمه وثقافته:

تذكر المصادر التي ترجمت للشاعر ابن الحدّاد الأندلسي على أنّه واسع العلم والمعرفة، محيط بالثقافة العربيّة والإسلاميّة والإنسانيّة، وله إلمام بعلوم العروض، والفلسفة، والرياضيات، والفلك، والنّحو، والفقه، والتاريخ، ولقد ظهر ذلك في شعره ونثره، ولم تنجب المريّة مثل ابن الحدّاد في الشعر، فإنّه يمثّل بحقّ ثمرة الشاعرية الأندلسيّة في أزهى عصور الأندلس، ومع ذلك فإنّ ما وصلنا عن حياته قليل لا يتناسب ومكانته العاليّة التي اعترف بها الباحثون[5] .

---

1 – أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، دارالثقافة، دط،1997 ، بيروت، ق1، مج1، ص:698.

2- منال منيزل: شعر أبي عبد الله بن الحدّاد الأندلسي، ص:96.

* تشير الروايات إلى أن أسباب هذه الجفوة تعود إلى أن أخا ابن الحدّاد الأندلسي قتل رجلا فاعتُقل على إثرها وتعرّض ابن الحدّاد لمطالبة من أهل هذا الرجل، وغضب عليه المعتصم بسبب فعلة أخيه، وكان لاعتقال أخيه الأثر السيئ في نفسه ممّا قرّر ترك المريّة والتوجّه إلى مملكة بني هود، وهجائه لابن صمادح، وحين أرسل ابن الحدّاد الاستعطاف إلى المريّة أطلق سراح أخيه و عادت العلاقة الطيبة بينهما.ينظر:(منال منيزل: شعر أبي عبد الله بن الحدّاد،ص:12.)

3- ابن سعيد المغربي : المغرب في حلى المغرب، تحقيق شوقي ضيف، دار المعارف، ط4، 1995، ج2، ص:144.

4- محمد بن شاكر الكتبي: فوات الوفيات، مج3، ص: 283.

5- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان ص:27.

ولقد نال إعجاب وتقدير الكثير من المؤلفين، قال عنه الفتح بن خاقان أنّه: « شاعر مادح تميّز بالعلم وتحيّز إلى فئة الوقار والحلم ومذهبه مذهب أهل الشرف» [1] وأثنى عليه ابن الأبّار في تكملته بقوله: « كان من فحول الشّعراء، وأفراد البلغاء، وشعره مدوّن على حروف المعجم، وكان له حظّ من التّعليم وافر» [2] وأشار العماد الأصفهاني في الخريدة إلى أنّه: « أديب فاضل وله القصيدتان المهموزتان وكلّ واحدة أكثر من مائة بيت وليس في الأندلس والمغرب أشعر منه»[3] ووصفه ابن بسّام في كتابه الذّخيرة فقال: « كان أبو عبد الله هذا شمس ظهيرة وبحر خبر وسيرة، وديوان تعاليم مشهورة، وضحٌ في طريق المعارف وضوحَ الصّبح المتهلّل ترى العلم ينمُّ على أشعاره ويتبيّن في منازعه وآثاره»[4]

2.1- مؤلفاته:

تذكر المصادر أنّ الشاعر ابن الحدّاد الأندلسي يعدّ من النّماذج الفذة في العلوم والثقافة، وأنّه يعرف كيف يفيد بذهنه المتوقّد الكثير من الموروث العربي والإسلامي فكانت له مشاركة في مختلف العلوم والمعارف، وقد استخدم الكثير من مصطلحات هذه العلوم في شعره دلّت على تضلّعه ومقدرته العلميّة.

ومن آثاره ديوان شعر كبير جليل و أنّه تفنّن في العلوم ولا سيما القديمة منها وقد حفل عالمه الأدبي باستخدامات كبيرة تدلّ على إلمامه بآثار العلوم والمعارف حيث كان مشاركا في علوم كثيرة منها الفلسفة، والرياضيات، والفلك، والفقه[5]

وبالإضافة إلى ديوانه الشّعري له مصنّفات في العروض لا نظير لها نبلا وإفادة، منها المستنبط في علم الأعاريض المهملة عند العرب، ومنها قيد الأوابد وصيد الشّوارد في إيراد

1- الفتح بن خاقان: مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس، تحقيق محمد علي شوابكة، دار عمّار مؤسسة الرسالة، ط3،1983، ص:336، 337.

2- ابن الأبّار القضاعي: التكملة لكتاب الصلة، تحقيق عبد السلام الهراس، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 1995، ج1، ص:398.

3- العماد الاصفهاني الكاتب: خريدة القصر وجريدة العصر، تحقيق محمد العروسي المطوي،الدار التونسية للنشر، ط2، 1986 ،ج2، ص:271

4- أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني: الذخيرة، ق1، مج1، ص:691 ،692.

5 - إيميل بديع يعقوب: موسوعة الأدب والأدباء العرب في روائعهم، دار نوبليس، بيروت، ط1،2006،ج9، ص: 59.

الشّواذ والردّ على الشُذّاذ، ومنها الامتعاض للخليل وهو كتاب مزج فيه بين الأنحاء الموسيقية والآراء الخليلية[1]، لكن هذه الكتب لم تصل إلى المكتبة العربية فضاعت كما ضاع غيرها من كتب أهل الأندلس ولو وصلتنا لأغنت المكتبات العربيّة علما وثقافة ومعرفة.

3.1- شعره:

لابن الحدّاد الأندلسي شعر كثير يتناول مختلف الأغراض الشعرية من مديح، وحماسة، وفخر، وهجاء، ورثاء، وحكمة، وغزل، ووصف، وهو مدوّن على حروف المعجم، ومن الجدير بالذّكر أنّ منال منيزل كانت في مقدّمة الباحثين الذين حقّقوا شعر ابن الحدّاد الأندلسي، حيث جمعت شعره في كتاب بعنوان (شعر أبي عبد الله بن الحدّاد الأندلسي) عام 1985 وفيه جمعت الباحثة ما استطاعت جمعه من شعر هذا الشاعر مستعينة بمصادر التّراث في اللّغة والأدب والتراجم، و بعد خمس سنوات أصدر يوسف علي طويل كتابا بعنوان (ديوان ابن الحدّاد الأندلسي) عام 1990.

وكانت هذه الدراسة أكثر نضجا من سابقتها، إذ حرص الباحث على أن يتوسع في الدراسة الموضوعية للشاعر، من خلال الإشارة للإطار التاريخي الذي عاش خلاله الشاعر كما اهتم المحقق بشرح معاني الأبيات في الحاشية، ومن الموضوعات الشعرية التي عالجها الديوان ما يلي:

1-الغزل:

احتل الشّاعر ابن الحدّاد الأندلسي في هذا الموضوع مكان الصدارة في مدينة المَريّة حتى عُدّ شاعرها في الحبّ دون منازع، و غزله أنثوي لم يعرف الغلامية، وبلغت قصائد الغزل في الديوان (24) قصيدة مستقلة بذاتها عدا قصائد المديح التي استهلّها بمقدّمات غزلية والمصادر التي ترجمت له لم تذكر أنّه أحبّ غير واحدة وهي (نويرة)* وإذا ما ذكر في غزله أسماء فتيات مثل لبينى، ولبنى، وسليمى، ومهدد فإنّه يرمز إلى محبوبته نويرة التي تقيم في المريّة، وكونها نصرانية العقيدة فقد ذكر كلّ ما يتصل بالجوّ المسيحي كالتثليث، والإنجيل

1 – ابن عبد الله المراكشي: الذيل و التكملة لكتابي الموصول والصلة ،ج6، ص: 10.

* نويرة: فتاة نصرانية من مستعربي المرية واسمها على الحقيقة جميلة فغير اسمها وذكرها باسم نويرة(ابن بسام: الذخيرة)

والمسيح، وعيسى، والصّلبان، والكنائس وغيرها، ودار معظم غزله حول الهجر، والصدّ والمكابدة الدائمة، وقد ذكر الفراق وبُعد الأحبّة، وصوّر الشاعر الشّوق والهيام وشدّة الوجد نتيجة ابتعاد محبوبته عنه وهجرها له، ونقرأ من هذه المعاني قول الشاعر:

يا غائبًا خطراتُ القلبِ محضرُهُ الصبرُ بعدكَ شيئٌ لست أقدرهُ

تركتُ قلبي وأشواقي تُفطّرهُ ودمعُ عيني وأحداقي تحدِّرُهُ(1)

ومن أجمل ما قيل في غزله كذلك ما جاء في مقدّمة القصيدة التي مدح بها المعتصم:

وقد جَرحتْ عينايَ صفحةَ خدِّهِ علَى خَطإٍ فاختارَ قتلِي على عَمْدِ(2)

2-المديح:

غرض المديح من الأغراض الشائعة في الديوان وقد بلغ عدد نصوصه (16) قصيدة وفي هذا الغرض قال ابن الحدّاد الأندلسي معظم شعره في المعتصم بن صمادح* لأنّه أمضى معظم وقته في بلاطه، وأصبح مقرّبا إليه لذلك صدرت معظم مدائحه فيه والباقي خصّصه لبني هود ملوك سرقسطة*.

وأغلب مدائحه يستفتحها بمقدّمات طللية على طريقة شعراء الجاهلية، أو يستهلّها بالمقدّمة الغزليّة ثم يخلص إلى موضوعه الرئيسي، ودارت مدائحه حول صفات الكرم والمجد والشجاعة، وغيرها من المناقب، يقول مادحا كرم المعتصم:

والنّفسُ توقِنُ أنّ عَهدكَ في النَّدى مُوفٍ بما طمحتْ إليهِ و تطمحُ(3)

ويقول في شجاعته، وسطوته:

1- ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص:209.

2- المصدر نفسه، ص:198.

* المعتصم: هو محمد بن معن بن محمد بن أحمد بن عبد الرحمن بن المنصور بن أبي عامر، حكم المريّة 40عاما كان محبّا للشعر و الشعراء، وكانت وفاته أثناء محاصرة المرابطين له في قصر المريّة سنة484هـ. ينظر:(ابن بسام:الذخيرة، ق1، مج2، ص: 729. وينظر: ابن الأبار: الحلة السيراء ج2، ص:78.)

* المقصود ببني هود المقتدر: أحمد بن المستعين بن سليمان بن أحمد بن هود تولى حكم سرقسطة بعد موت أبيه سليمان توفي سنة475هـ(المُغرب في حلى المَغرب) والمؤتمن هو يوسف بن المقتدر بن هود خلف أبيه على سرقسطة كان من رجال العلم واختص بالعلوم الرياضية. ينظر: (ابن الأبار: الحلة السيراء ج2، ص:245.)

3 - المصدر نفسه، ص:182.

شهابٌ من النَّيِّرينِ اسْتَطارَ   لإرداءِ كلِّ مَريدٍ عَنيدِ[1]

3-الوصف: وقف الشاعر أمام مظاهر الطبيعة بمختلف أنواعها، فلم تغيب طبيعة الأندلس الفاتنة عن مخيال ابن الحداد الأندلسي، فوصف الظلال الوارفة، وخاطب الشجرات الباسقة، ووصف مجالس الأنس والشراب، ووصف ظاهرة الخسوف، وصف الكثير من المشاهد الطبيعية، وأكثر من وصف آلات الحرب كالقوس والرمّح والنّبل، والأسطول البحري وغيرها من وسائل الطبيعة المصنوعة، كما التفت أحيانا إلى وصف قصور المريّة (الصمادحية) ومجالس اللّهو، والشّراب، ووصف بعض الظّواهر الكّونية، ومن نماذجه في وصف اللّيل المظلم، والنّجوم الزاهرة قوله:

وليلٍ بهيمٍ سرتهُ و نجــومهُ   أزاهرُ روضٍ أو سواهرُ أجفانِ

كأنّ الثُّريَّا فيه كأسُ مُدامةٍ   وقد مالتِ الجوزاءُ ميلةَ نَشْوانِ[2]

ويصف قصر المعتصم العظيم بقوله:

فالحسنُ أجمعُ ما يريكَ عِيـــانُهُ   لا ما رأتهُ سوالفٌ وعيونُ

والرّوضُ ما اشتملتْ عليهِ شمولُهُ   لا ما حوتهُ أباطحُ وحزونُ[3]

ويقول في وصف الرمح والنبل:

والسُّمْرُ من قُلُبِ القُلوبِ مواتحٌ   وكأنَّهَا موصولةُ الأشطانِ

والنَّبْلُ في حَلَقِ الدّلاصِ كأنَّها   وبْلُ الحَيَا في مائجِ الغُدرانِ [4]

4-الحكمة:

لم يخصّص الشاعر ابن الحدّاد الأندلسي لهذا الغرض قصائد مستقلّة فجاءت حِكمُه متناثرة هنا وهناك، وكانت أقرب إلى السّطحيّة منها إلى العمق، يصوّر فيها حتميّة الموت بقوله:

---

1 - المصدر السابق، ص: 204.

2 - المصدر نفسه، ص: 299،300.

3- المصدر نفسه، ص: 270.

4- المصدر نفسه، ص: 296.

إنَّ المَنِيَّةَ ليس يُــدْرِكُ كُنْــهُهَا   فنوافذُ الأفهامِ قد وقَـــفَتْ هُــنَا
لابدَّ أن تتلو الحــياةَ مَنـــيّةٌ   من شكَّ أنّ اليومَ يُزْجي الموهِنَا؟
لا ترجُ إبقاءَ البقاءِ على امْرئٍ   كلُّ النُّـــفوسِ تَحِــلُّ أفْنيةَ الفَنَا
تجدُ الحياةَ نفيسةً ونفــوسُنَا   غُرَباءُ ترغَبُ عنــدها مُتُــــوطِّنَا[1]

5-الحماسة:

المصادر التي بين أيدينا لم تشر إلى أنّ الشاعر كان يصطحب المعتصم أو أعوانه إلى ساحات المعارك، ومن هنا يبدو أن شعره الذي يعالج ذلك بعيد عن الصدق والمعاناة، ويحمل مسحة من التكلّف والإجهاد وتنقصه روح الاندفاع والحماسة، ومن حماسته ما يصوّر إقدام وشجاعة سيّده في المعركة، ومن ذلك قوله:

مَساعيكَ في نَـحْرِ العدُو هــامُ   ورأيكَ في هامِ الضّلالِ حُسامُ
ولَمْحُكَ يُرْدي القِرْنَ و هْوَ مُدَجَّجُ   وذِكْرُكَ يَثْنِي الجيشَ وهْوَ لُهامُ[2]

6-الفخر:

في هذا الغرض لم يذكر الشاعر في الدّيوان سوى ثلاثة أبيات عدّ فيها مناقبه وحصرها في مقدرته العلميّة، وجاء في ذلك قوله:

فلا تنكروا مِنِّي بديعًا فمَجْدُهُ   نوادرُ قد أوحتْ إلِيَّ النَّوادرَا[3]

7-الهجاء:

لم يكن له باع في هذا الغرض، وكلّ ما يوجد في الدّيوان أبيات قليلة صدرت كردّات فعل تجاه أحداث تعرّض لها، ولم يكن الشاعر من الساخرين، ولا المقذعين بدليل قلّة ما ورد من شعره في هذا الغرض. ومن قليله يقول هاجيا المعتصم بن صمادح:

رجلٌ إذا أعطاكَ حبَّةَ خردلٍ   ألقاكَ في قيدِ الأسيرِ الطّائحِ[4]

---

1 – المصدر السابق، ص: 280،281.
2- المصدر نفسه، ص: 253،254.
3- المصدر نفسه، ص: 216.
4- المصدر نفسه، ص: 184.

8-الرثاء: لم نعثر في ديوان ابن الحدّاد إلاّ على مرثيّة واحدة، قالها بمناسبة وفاة والدة المعتصم بن صمادح واستهلها بمطلع حِكمي، تضمّنت الحكمة والموعظة، واقتصرت معانيها على الموت وحقيقته. وقد جاء مطلعها كالآتي:

هيهات ما تُغْنِي القنابلُ و القنَا   والمشـــــرفيَّةُ في مُلاقاةِ المَنَى[1]

ونعرض هذا الجدول لتوضيح الأغراض التي تناولها الشاعر ابن الحداد الأندلسي في ديوانه، ومحاولة رصد عدد النّصوص ونسبها المئوية في الديوان المدروس.

جدول توضيحي يوضح أغراض الشاعر و عدد نصوصه

الرقم	الغرض	عدد النصوص	النسبة المئوية
01	الغزل	24	%33.80
02	المدح	16	%22.53
03	الوصف	12	%16.90
04	الحكمة	05	%7.04
05	الحماسة	03	%4.22
06	الفخر	03	%4.22
07	الهجاء	02	%2.81
08	الرثاء	02	%2.81
09	الشكوى	01	%1.40
10	الاعتذار	01	%1.40
11	التهنئة	01	%1.40
12	الفلسفة	01	%1.40
المجموع الكلي للنصوص الشعرية			**71**

1- المصدر السابق، ص: 279.

ثانيا- عصر الشاعر ابن الحدّاد الأندلسي:

1- البعد السياسي والاجتماعي:

ما إن أطلّ فجر القرن الخامس الهجريّ حتّى بدا جليّا أنّ عهد الوحدة والمنعة والعزّة في ربوع الأندلس قد آذن بالمغيب، وفي آخر أيام الدولة الأمويّة بالأندلس أسند أهالي قرطبة أمرهم إلى شيخهم ووزيرهم أبي الحزم بن جهور الذي ألغى الخلافة[1] .

وأقام حكومة ضمّت عددا من مدن وسط الأندلس، أمّا المدن الأخرى التي لم تخضع لهذه الحكومة فقد استغل ولاّتها انهيار الخلافة فاستبدّوا بمدنهم، وأعلنوها إمارات أو ممالك، ونصّبوا أنفسهم أمراء وملوكا عليها، وبهذا بدأ ما يسمّى في تاريخ الأندلس بعصر ملوك الطوائف.

قامت في الأندلس خلال هذا العصر عدّة دويلات هزيلة تفاوتت في المساحة والقوّة كما تفاوتت في أعمارها، وقد كانت القوية منها- أحيانا- تحتوي الضعيفة، لذا فقد اختلف عدد هذه الدويلات من زمن لآخر[2] .

قامت بين دويلات الطوائف حروب متّصلة، فكانت القويّة منها تستأثر بالضعيفة فتزيل سلطانها وتضمّها إليها ، ولم يتوان ملوك بعضها أن يستنجدوا بملوك الفرنجة، فيغتنم هؤلاء الفرصة، فيهاجمون أراضي الأندلس ويستولون عليها، وبهذا صارت الّدولة إلى دويلات « وغدا لكلّ دويلة ملك أو أمير وراحت هذه الدّويلات تتصارع ويكيد بعضها لبعض، وجعل كلّ حاكم يتّربص بالآخر، ويتطلّع إلى ضمّ ملكه إليه حتّى غدت مشكلة الحدود الداخلية تستأثر باهتمام الحكام، وبذلك انكشفوا أمام العدوّ واستسلموا لمشيئته ورضوا بدفع الجزية إليه، بل كثيرا ما استعانوا به على إخوتهم وأبناء عمومتهم في سبيل استرداد حقوقهم أو تحقيق مآربهم»[3].

1- عبد الرحمن علي الحجي: التاريخ الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة، دار القلم، دمشق، ط4 ،1994، ص:323.

2- المرجع نفسه، ص:355.

3- عمر الدقاق: ملامح الشعر الأندلسي ، منشورات دار الشرق ، بيروت، لبنان، دط، 1975، ص:130.

شعر حكّام الطّوائف بالخطر المحدق بهم عند قيام دولة المرابطين في الجنوب بالمغرب، فوقفوا موقفا يحسدون عليه، وبدأ النّصارى يتربّصون بهم بالشّمال، والمرابطون بالجنوب، وأضعفهم التّرف والبذخ ، وصف الشاعر ابن رشيق هذه الظروف بقوله:

ممّا يُزَهِّدني في أرضِ أندلـــسٍ   سماعُ مقتدرٍ فيـــها ومعتـــضدِ
ألقابُ مملكةٍ في غير موضعِهَا   كالهِرِّ يحكي انتفاخًا صَوْلَةَ الأسد* (1)

فقد كانت صورة الوضع السّياسي في هذا العصر مظلمة حالكة إلاّ أنّ صورة الوضع العلمي والأدبي كانت مشرقة مضيئة، فشهد هذا العصر ظهور كثير من العلماء والأدباء، وفحول الشعراء، وعدّ عصر ازدهار وانتعاش للعلم والأدب.

دام أمر ملوك الطّوائف حتّى دخل يوسف بن تاشفين الأندلس للمرّة الثانية عام (484هـ) فأطاح بملوك الطوائف، وثلّ عروشهم وقضى عليهم، وضمّ الأندلس إلى دولته ولمّا سقطت الدولة الأندلسيّة تمزّقت وحدة الأندلس، وصار الأمر فيها منقسما بين رؤساء ووزراء، وقضاة العرب والبربر، والصّقالبة، واستقلّ كلّ منهم بما كان تحت أيديهم، ثم أورثوا الحكم عليهم أولادهم أو أتباعهم(2).

يمتدّ عصر ملوك الطوائف من سقوط الخلافة الأمويّة سنة (422هـ) إلى أن قضى يوسف بن تاشفين على هؤلاء الملوك سنة 484هـ وكانت كل دويلة من دويلات هذه الطوائف تتشكّل من مدينة وما حولها أو من مدينتين، وكان ملوكها من عصبيات مختلفة عربا وبربرا ومولّدين.

1- ابن رشيق القيرواني: الديوان، شرح صلاح الدين الهواري، دار الجيل، بيروت، لبنان، دط، دت، ص:66.

* ينسب البيتان كذلك للشاعر ابن عمّار الذي يقول:

ممّا يقبّح عندي ذكرَ أندلـــسٍ   أسماءُ معتضدٍ فيها و معتمدِ
ألقابُ مملكةٍ في غير موضعها   كالهرّ يحكي انتفاخا صولة الأسدِ.

ينظر: شمس الدين محمد بن أحمد الذهبي: سير أعلام النبلاء، تحقيق مأمون صاغرجي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط7، 1990، ج18، ص:583.).

2 – حمدي عبد المنعم محمد حسين:التاريخ السياسي و الحضاري للمغرب للأندلس في عصر المرابطين، دار المعارف الجامعية، الإسكندرية، مصر، دط،1997، ص:64،65.

كان هؤلاء الملوك يتنازعون فيما بينهم، ويستنجد بعضهم بملوك الإسبان على بعض وحتّى مقابل هذا العون كانوا يدفعون الجزية إلى ملوك الإسبان، والأمر ليس سهلا أن نضبط عدد هذه الدويلات، ولكن كانت تقارب أو تزيد عن خمسة وعشرين دولة كما يذكر المؤرّخون.

1.1-العامريّون:

حكموا في شرق الأندلس أي مدن المَريّة، ومرسيّة، وبالنسية، ودانيا، وما ولاها من جزائر فكانت المَريّة ومرسيّة تحت حكم خيران العامري(405-419 هـ) ثم خلفه زهير العامري (419-471 هـ) وبعدها انشطرت المدينتان المّريّة ومرسية إلى دولتين فأصبحت المريّة من نصيب بني صمادح (433-484هـ) وأصبحت مرسية من نصيب بني طاهر (429-471هـ) وأما دانية والجزائر الأخرى فكانت لمجاهد العامري وابنه إقبال الدولة من بعده (400-462هـ) إلى أن ضمّها بنو هود إلى ملكهم وسقطت سنة (484هـ) في يد المرابطين[1].

وعلى الرّغم من هذا التمزّق السّياسي الخطير الذي كان يُؤْذِن بأسوأ العواقب إلاّ أنّ الحياة الثقافية شهدت في ظل هذه الانقسامات انتعاشا ضخما مداه المنافسة بين هؤلاء الأمراء، والتهافت على الشهرة وحبّ الاستماع على مدائح الشعراء فيهم[2] .

2.1-مملكة بني صمادح في المَريَّة:

حكمت هذه الطّائفة في المريّة، وكان محمّد بن مَعْن من أشهر ملوكها، تلقّب بألقاب الخلفاء المعتصم بالله والرشيد[3] ولمّا توفيّ المعتصم، أقام ابنه معزّ الدولة يصول ويجول ويعمل النظر في وصية أبيه، فجعل يبدي غرضه في نقل زوجته بنت مجاهد إلى دانية وينزل أسبابها إلى المدينة؛ ليكون أقرب إلى الإيساق في البحر، فلمّا أكمل ما أراده من ذلك وافاه الخبر بانقلاب المرابطين على ابن عبّاد، فأمر رجاله بتجهيز الأغراض والأمتعة وحملهم إلى

1- إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط8، دت، ص:12.

2- محمد زكريا عنان: تاريخ الأدب الأندلسي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، دط، 1999، ص:21.

3- لسان الدين بن الخطيب: أعمال الأعلام فيمن بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام، تحقيق سيد كسروي حسن، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2003 ،ج2، ص:184.

السفن في أسرع ما يمكن وأحرق باقي الأشياء خشية الإتباع، وذهب إلى الجزائر وعاش هناك إلى أن توفي وهكذا انقضت أيام بني صمادح[1] .

المريّة مدينة إسلاميّة من مدن الأندلس أمر ببنائها الخليفة عبد الرحمن بن محمّد الملقّب بالنّاصر لدين الله عام (344هـ)، تقع بالقرب من مدينة بجّانه التي كان يسكنها منذ الفتح الإسلامي للأندلس عناصر مسلمة وأخرى غير مسلمة، ويتشكل المجتمع بها عموما من العرب، والبربر، والصقالبة، والمولّدين وغيرهم من المستعربين واليهود[2] وارتفعت المريّة في عهد الحكم المستمر إلى مصاف الحواضر الأندلسيّة وكان يرسو بخليجها العميق أغلب وحدات الأسطول الأندلسي حتّى غدت في عهد المعتصم تحتلّ المركز الأوّل بين القواعد البحريّة في الأندلس[3] وبعد انهيار الخلافة الإسلاميّة في قرطبة انفرد بها خيران العامري الصقلّي وكان ذلك عام (405هـ)، وبعد مقتله في حادثة بينه وبين باديس ملك غرناطة عام (429هـ) آلت الأمور إلى أخيه زهير العامري[4] .

انتهى حكم المريّة إلى حاكم بلنسية عبد العزيز بن أبي عامر بعد مطالبة أهالي المريّة له، وقد عيّن معن بن صمادح التّجيبي واليّا عليها من قبله، وهو من الأسر العربيّة المعروفة في الأندلس[5] وبعد ذلك استطاع معن بن صمادح أن يستولي على زمام الأمور بمساعدة ملك غرناطة وينقلب على حكم صهره عبد العزيز عام(433هـ)[6] وبعد وفاة معن تولّى ابنه محمّد بن صمادح الملقّب بالمعتصم زمام الأمور على الرّغم من صغر سنّه وبايعه بنو عمّه التّجيبيّون فلقّب نفسه بمعزّ الدّولة، ولمّا رأى ملوك الطوائف تتلقّب بالألقاب السّلطانية تلقّب بالمعتصم بالله[7].

1- المرجع السابق، ص:186

2- مريم قاسم طويل: مملكة المرية في عهد المعتصم بن صمادح، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1،1994، ص: 63،64.

3- المرجع نفسه، ص:15.

4- المرجع نفسه، ص: 29 .

5- ابن الأبار: الحلة السيراء، تحقيق حسين مؤنس، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1985، ج2، ص:78، 79.

6- المرجع نفسه،ج 2، ص:79.

7- مريم قاسم طويل: مملكة المرية في عهد المعتصم، ص:63.

وقد اشتهر بأدبه وشعره وتشجيعه للعلم والأدب، وكان منافسا لبني عبّاد في اشبيلية وبني الأفطس في بطليوس« وكانت بينه وبين ملوك الطّوائف في الجزيرة فتون مبيرة غلبوه عليها، وأخرجوه من سجيّته مكرها إليها»[1] . ويصفه بن خاقان بقوله: « لم تمتدّ همّته إلى مزاحمة ملك في ملكه »[2].

أمّا مملكة المريّة في عهده فقد شملت كلاًّ من لورقة، وبياسة، وجيان؛ ولكنّه فقدَ قِسْمًا منها في غضون ولايته الطّويلة فخرج عن طاعته ابن شبيب عامل أبيه على لورقة وبعض الحصون من أعمال تُدْمِير[3].

وفي خضمّ الاحتكاكات التي شهدتها ملوك الطّوائف مع ملكه، لم يبق له سوى المريّة وما جاورها، وقد تطوّرت الأحداث في عهده بعد سقوط طليطلة، وتهديد الإفرنج له ولغيره من الملوك الأمر الذي دفعهم إلى الاستنجاد بالمرابطين، ورغم هذا الاستنجاد إلاّ أنّ المعتصم لم يشارك في معركة الزّلاّقة إلا بكتيبة من الفرسان على رأسها ابنه معز الدولة معتذرا عن الحضور بضعفه وكبر سنّه.

وبعد أن هدأت الأمور ليوسف بن تاشفين وجاز الأندلس للقضاء على ملوك الطوائف، كان المعتصم على فراش الموت أثناء حصار المرابطين[4] فقال جملته المشهورة : « نغّص علينا كلّ شيء حتّى الموت »[5] وبعد موته آل أمر المريّة إلى ابنه معزّ الدولة الذي لم يمكث طويلا؛ ليفرّ من خطر المرابطين إلى الجزر الشرقية وعاش ببجّانة إلى أن هلك[6] .

1- ابن بسام الشنتريني :الذخيرة، ق1، م2، ص:733.

2- ابن خاقان: قلائد العقيان و محاسن الأعيان، تحقيق حسن يوسف خريوش، مكتبة المنار، الأردن،ط1، 1989، ج1، ص: 147.

3- ابن بسام: الذخيرة، ق1، م1، ص:732.

4- ابن خاقان: قلائد العقيان،ج1، ص:148.

5- المرجع نفسه، ص:148.

6- المرجع نفسه، ص:149.

2- البعد الثقافي والأدبي:

ازدهرت حاضرة المَريّة في عصر المعتصم في مختلف مناحي الحياة الأدبية والمادية، وكان من مظاهر ذلك الازدهار تلك النّهضة العمرانية التي شملت المدينة وتمثلت في اتّساع المرافق المختلفة ونموّ العمران، وزيادة البيان، وتسجّل كتب التاريخ الزيادة التي أجراها المعتصم في قصبة المريّة عندما شرع في إعادة بنائها، والزيادة في رفع سورها مبالغة منه وتحصينها ومنعتها، هذا بالإضافة إلى اهتمامه بتشييد القصور الفخمة، وأهمّها ذلك القصر الكبير، الذي كان يشرف من الجهة الشّمالية على الجبل وغيرها من القصور التي عرفت بالصّمادحية* نسبة إليه، كما أنشأ عدّة بساتين حَوَتْ مختلف النّوى والفواكه المعروفة في الأندلس، وقد ذاعت هذه البساتين والحدائق لعظمتها حتى عجز المؤرّخون عن وصفها(1) .

أصبحت قصور المريّة منتديات لأهل الشِّعر والأدب، ولم يقتصر الأمر على ذلك فحسب بل صحب هذه النهضة الأدبية فنيّة غنائية لا نظير لها من قبل، عندما تنافس ملوك الطوائف في اجتلاب حذاق الغناء إلى حواضرهم(2) .

ولم تكن المريّة بعيدة عن الحركة الأدبية، فكانت من بين دول الطوائف التي ازدهرت فيها العلوم والآداب وبلغت أوج ازدهارها الأدبي في عصر المعتصم بن صمادح الذي يعدّ بحقّ العصر الذّهبي للعلوم والآداب، وذلك بفضل تشجيعه وبذله للمال.

ولعلّ أبلغ وصف في ذلك قول الفتح بن خاقان يمتدحه بقوله:« ملك أقام سوق المعارف على ساقها، وأبدع في انتظامها واتّساقها، وأوضح رسمها، ولم تخلُ أيّامُه من مناظرة ، ولا عمرت إلاّ بمذاكرة ومحاضرة»(3).

---

* الصمادحية: قصر عظيم معروف بالصمادحية نسبة لبني صمادح، شيده المعتصم بن صمادح، يضم قصورا داخلية وبساتين و مجالس مختلفة، يعدّ من أعظم مباني مدينة المريّة ينظر: (مريم قاسم طويل: مملكة المريّة في عهد المعتصم، ص:143، ومحمد أحمد أبو الفضل: تاريخ مدينة المريّة الأندلسية في العصر الإسلامي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية ، مصر، دط، 1996، ص:112) يصفه ابن الحدّاد بقوله:

فالحسنُ أجمع مايريك عيانُهُ   لا ما رأته سوالفٌ و عيونُ   ينظر:(الديوان، ص:270.)

1- محمد أحمد أبو الفضل: تاريخ مدينة المريّة الأندلسية في العصر الإسلامي، ص:112.

2- المرجع نفسه، ص:187.

3- ابن خاقان: قلائد العقيان، ج1، ص:146.

وعليه فقد ازدهرت الحياة الأدبية في المريّة بفضل ملكها المعتصم، وبفضل أدبائها البارزين أمثال الوزير الكاتب أبو العبّاس أحمد بن زكريا، وأبو الحسن مختار عبد الرّحمن بن سهر الرعيني وأحمد بن داهم، وأحمد بن قاسم النحوي المعروف بابن الأديب[1] ومن أعلام الأدب وعلوم اللّغة في المريّة محمد بن الحسن الزبيدي الأديب النحوي، وكان من أهل الأدب والرّيّاسة، وأهّلته هذه الصفات لتولّي القضاء لها، وألّف في النّحو كتابا سماه الواضح واختصر كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي اختصارا حسنا [2] .

ومن أعلام الأدب ومشاهيره في عصر بني صمادح أبو عبد الله محمّد بن عبادة المعروف بالقزاز الذي برع في الشّعر، والنّثر، والموشّحات التي كثر استعمالها عند أهل الأندلس[3] . وله قصيدة أخرى يمدح فيها المعتصم:

نفى الحُبُّ عن مُقلتيّ الكَرَى   كما قد نفى عن يديّ العدمُ
فقد قَرَّ حبّكَ في خاطـــري   كما قَرَّ في راحتيكَ الكرمُ[4]

وكان للشّعراء عند المعتصم بن صمادح بوجه خاص سوق نافقة، فقد قصده كبار الشعراء في هذا العصر وأحاط نفسه بطائفة من فحول الشّعراء، أضفوا على مملكته- رغم صغرها- مظهرا من مظاهر الفخامة والعظمة[5] .

ومن أعظم الشّعراء الذين قصدوا المريّة في عهد خيران العامري الشاعر أبو عمر أحمد بن درّاج القسطلّي الذي تمتّع بشهرة فائقة في نظم الشّعر فكان بين جملة العلماء والمقدّمين من الشعراء. يصفه الثّعالبي في كتابه بقوله:« كان بصقع الأندلس كالمتنبّي بصقع الشام»[6].

1- محمد أحمد أبو الفضل: تاريخ مدينة المريّة، ص:188.

2- الحميدي: جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، دط ،1966، ص:38.

3- ابن سعيد: المغرب، ج2، ص:136، 137.

4- المقري أحمد بن محمد التلمساني: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت ، لبنان، دط، 1988،ج4، ص:103.

5- أنخل جونثالث بالنثيا: تاريخ الفكر الأندلسي، ترجمة حسين مؤنس، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، دط، دت، ص:110.

6- أبومنصور الثعالبي: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، ط1،1983 ، بيروت، لبنان، ج 2، ص:119.

ومن مشاهير شعراء المعتصم بن صمادح، أبو الفضل جعفر بن أبي عبد الله بن شرف البرجي له عدّة تواليف في الأمثال والأخبار والآداب والأشعار، وينزع نحو الفلسفة حتى عرف بالحكيم الفيلسوف[1] واشتهر كذلك بمدح المعتصم ابن صمادح ومما مدحه به قوله:

لم يبقَ في الجودِ في أيَّامِكُم أثرٌ إلاّ الذي في عيونِ الغِيدِ من حرَرِ [2]

وكذلك ممن اتّصل بالمعتصم من الشّعراء أبو حفص بن الشّهيد، وأبو عبد الله بن الحدّاد الأندلسي الذي ينحدر من وادي آش، وسكن المريّة، و ارتفعت منزلته عند المعتصم، وكان من الطبيعي أن ينظم ابن الحدّاد الأندلسي جلّ شعره في مدح بني صمادح أرباب نعمته.

أما الشّاعر أبو حفص بن الشهيد فكان فارس النّظم والنّثر، أنشد قصائد كثيرة في مدح المعتصم ومن ذلك قوله:

سبطَ اليدين كأنَّ كلَّ غمامةٍ قد ركـــبتْ في راحتـــيهِ أنامـلاَ

لا عيشَ إلا حيثُ كنتَ وإنَّمَا تَمضِي ليالي العُمْرِ بعدكَ باطلاَ [3]

وفي بلاط بني صمادح عاش أبو عبد الله البكري الجغرافي الشاعر فترة من الزمن حظي فيه بالرّعاية واصطفاه المعتصم، وآثر مجالسته ورفع مرتبته، وكان شاعرا فذّا له شعر كثير وخمريّات تدور حول ميله إلى ملذّات الحياة ومن ذلك قوله:

خليليّ أنّي قد طربتُ إلى الكأسِ وتقتُ إلى شمِّ البنفسجِ و الآسِ

فقوموا بنا نلهُو ونستمعُ الغنـــاءَ أنسرقُ هذا اليوم سرًّا من الناسِ[4]

ومن الشّعراء الذين أغدقهم المعتصم بهباته أبو القاسم خلف بن فرج الإلبيري المعروف بالسّمسير، وكان من أعظم شعراء البيرة في عصر الطوائف، وامتاز بين معاصريه بالهجاء

1- محمد أحمد أبو الفضل: تاريخ مدينة المريّة، ص:193.

2- ابن سعيد: المغرب، ج 2، ص:232.

3- المرجع نفسه، ص:309.

4- ابن الأبّار: الحلة السيراء، ج 2، ص:187.

والسخرية اللاّذعة[1] . وفيه يقول ابن بسّام: « كان يافعة عصره وأعجوبة دهره له طبع حسن وتصرّف مستحسن خاصة إذا هجا وقدح»[2] .

ومن أمثلة شعره في هجاء المعتصم ومدينة المريّة قوله:

بئس دارُ المريَّةِ دارًا ليس فيها لساكنٍ ما يحبُّ
بلدةٌ لا تمار إلاّ بريحٍ ربما قد تهب أولا تهبُّ[3]

وقد ألّف كتابا وسمه بـ (شفاء الأمراض في انتهاك الأعراض) وهناك أسماء عديدة من شعراء الأندلس الكبار قصدت ابن صمادح بالمريّة نخص بالذكر منهم: أبو بكر بن عمّار، وكان له حظّ من الأدب[4] وأبو الوليد التّحلي البطليوسي[5] وكان المعتصم نفسه شاعرا مطبوعا نسبت إليه أشعار كثيرة وكان بنوه من الشّعراء المجيدين، ومنهم رفيع الدولة أبو جعفر أحمد، وعزّ الدولة، وأختهم الزّجالة أمّ الكرام[6] .

ولم يقتصر نظم الشّعر مع الشّعراء فحسب، بل نبغت أيضا شاعرات عشن في مدينة المريّة في عصر بني صمادح، وفي خلال يقظته الأدبية ونهضته الشّعرية، ومن شاعرات المريّة نذكر الغسّانية البجّانية، وزينب المريّة وغاية المُنى، وأمّ الكرام بنت المعتصم بن صمادح، عاشت الغسّانية في بجّانة التي هي من أعمال المريّة في القرن الخامس الهجري واتّسم شعرها بالأصالة و العمق[7] ، ومن نظمها في الغزل وشكوى الفراق قولها:

أتجزع أن قالوا سترحل أضغان وكيف تطيق الصبر ويحك إذ بانوا
فما بعد إلاّ الموت عند رحيلهم وإلاّ فصبر مثل صبر وأحزان[8]

1- ابن سعيد: المغرب: ج2، ص:100.
2- ابن بسام الشنتريني: الذخيرة، ق1، مج2، ص:372.
3- المقري: نفح الطيب، ج 4، ص:360.
4- ابن سعيد: المغرب، ج2، ص:229.
5- أنخل جونثالث بالنثيا: تاريخ الفكر الأندلسي، ص:112.
6- محمد أحمد أبو الفضل: تاريخ مدينة المريّة، ص: 196.
7- مصطفى الشكعة: صور من الأدب الأندلسي، دار النهضة العربية ، بيروت، دط، 1971، ص:115.
8- ابن سعيد: المغرب، ج 2 ، ص: 192.

ولزينب المريّة شعر ناضج ينبض بالحياة صافي الأسلوب في غير عسر صادق الحسّ في غير خفاء[1] .

ومن الشاعرات غاية المنى، وهي جاريّة قدِمَتْ إلى المعتصم بن صمادح وقبل أن يشتريها سألها عن اسمها، وكان ابن صمادح يريد قينة شاعرة فقال لها الأمير: اسألوا غاية المنى، فقالت في سرعة بديهة ورقّة خاطر:

مَنْ كسَا جِسمي الضَّنا وأرانِي مولها سيقولُ الهَوى أنَا[2]

وهي من حرائر وقيّان كنّ يطربن الأسماع بأشعارهنّ الأنثويّة العذبة الرقيقة[3] ومنهنّ أيضا أمّ الكرام بنت المعتصم بن صمادح، فهي أميرة بخلاف اللّواتي تم تقديمهنّ من بنات الشعب، فقد أخذت حقّها من التّعليم والتّهذيب وقراءة الشّعر وحفظه، كما جرت العادة في قصور ملوك الأندلس، ونبغت في نظم الشعر الجميل وأسهمت بقدر في إنشاء الموشّحات[4] ومن شعرها الرقيق:

ألا ليتَ شِعري هلْ سبيل لخلوةٍ ينزّهُ عنها سمعَ كلِّ مراقبِ

ويا عجباً اشتاق خلوة منْ غدا ومثواهُ ما بين الحشا والتّرائبِ[5]

وظهر عدد كبير من كبار علماء النّحو واللّغة في الأندلس وساهمت مدينة المريّة بعدد كبير من علمائها في هذه الحركة العلميّة فنجد من النّحويين، أبو الحسن سليمان بن محمّد بن الطراوة نحويّ المريّة الذي فاق زملاءه وصفه ابن بشكوال بقوله: « لم يكن فيها –أي المريّة– في هذه الصّناعة مثله، وله الذّكر السائر في الآفاق »[6] .

1- مصطفى الشكعة: صور من الأدب الأندلسي، ص:116.
2- المقري: نفح الطيب، ج5، ص:22.
3- مصطفى الشكعة: صور من الأدب الأندلسي، ص:118.
4- المرجع نفسه، ص:118.
5- المقري: نفح الطيب، ج 6، ص:23،24.
6- ابن سعيد: المغرب،ج2 ، ص:308.

كما برز محمّد بن عبد الله النّحوي ويعرف بابن اللّجالش[1] عالما بالأصول والنحو ومنهم أيضا من استوطن المريّة من علماء اللّغة محمّد بن نعمة الأسدي العابر القيرواني الذي « كان معنيّا بالعلم، عالما بالعبارة، و جمع فيها كتبا»[2] .

كما اهتمّ أهل المريّة بعلوم الأدب واللّغة، واهتمّوا كذلك بالعلوم الدينية، فأولوها نصيبا كبيرا من عنايتهم وصنّفوا فيها الكتب، و من كبار المحدّثين في مدينة المريّة في عصر ملوك الطوائف نذكر منهم عيسى بن محمّد بن عيسى الرّعيني المعروف بابن صاحب الأحباس الذي تولّى القضاء بالمريّة[3] ومنهم محمّد بن خلف بن سعيد بن وهب المعروف بابن المرابط، وكان من أهل العلم والرّواية والتفنّن في العلوم[4] والمحدّث خلف بن أحمد جعفر الجُراوي « وكان معتنيّا بالعلم روايةً له، وتولّى الخطبة بالمريّة»[5].

ظهر عندهم كذلك الاهتمام بالتّأليف في الجغرافيا، وقد لقي اهتماما خاصا منهم نظرا لانقطاعهم عن العالم الإسلامي واحتكاكهم بالعالم الأوربي ما أوجب عليهم أن يعرفوا مسالكه الموصلة إلى بلادهم بالإضافة إلى طبيعته الجغرافية وسكانه[6] .

فظهر أول مؤلَّف في عصر ملوك الطوائف جغرافيّ أندلسيّ ذو قيمة عظيمة وهو المسمّى (المسالك والممالك) لأبي عبيد الله بن عبد العزيز بن محمد البكري[7]

وخلاصة القول ممّا سبق يمكن القول: إنه إذا كانت الحالة السياسية في هذا العصر متردّيّة، فإنّ حالة العلوم والفنون كانت على النقيض من ذلك، فالتنافس بين حكّام الطوائف لم يكن تنافسا سياسيا فقط، بل ازدهر أيضا عمرانيا وأدبيّا وفنّيّا ، حيث تنافس هؤلاء الحكام في العمران، كما تنافسوا في مجال الأدب والطّرب، وفي تشجيع العلماء والأدباء والشعراء

1- أبو القاسم ابن بشكوال: الصلة في تاريخ أئمة الأندلس وعلمائهم ومحدثيهم وفقهائهم وأدبائهم، تحقيق بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، تونس، ط1،2010، ج2، ص:196.

2- ابن بشكوال: الصلة، ج2، ص:241.

3- المرجع نفسه، ج1 ص:55.

4- المرجع نفسه، ج1 ص:189.

5- المرجع نفسه، ج1، ص:239.

6- محمد أحمد أبو الفضل: تاريخ مدينة المريّة، ص:202.

7- أنخل جونثالث بالنثيا: تاريخ الفكر الأندلسي، ص:309.

والفنّانين، ومن الإنصاف لهؤلاء الحكام رعايتهم حركة الأدب والتقرّب من أصحابها وصارت عواصمهم أسواقا لها، وقصدها الأدباء والشّعراء، واختص كل أمير من أمراء الطوائف بميزة دون سواه، وكان الشّعر أمرا مشتركا بينهم جميعا يلقى منهم كلّ رعاية[1]

1- أميليو غرسية غومس: الشعر الأندلسي، ترجمة حسين مؤنس، مكتبة النهضة المصرية،القاهرة، مصر، ط2، 1956 ص:45.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: قائمة المصادر و المراجع:

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

1-إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، دط، 1995.

2-إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، لبنان، ط4، 1995.

3-إبراهيم أنيس: من أسرار اللغة العربية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط6، 1978.

4-إبراهيم مصطفى: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية،القاهرة، مصر، ط2، 1989.

5-إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للطباعة والنشر، عمان، الأردن، دط،2007.

6-إبراهيم عبد الرحمن محمد: قضايا الشعر في النقد العربي، دار العودة بيروت، لبنان، ط2، 1982.

7-إبراهيم قلاتي: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك في النحو والصرف، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، دط، 2008.

8-إبراهيم عبد الجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، دط، 1997.

9-إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط8، دت.

10-إيميل بديع يعقوب: موسوعة الأدب والأدباء العرب في روائعهم، دار نوبليس، بيروت، لبنان، ط1، 2006،ج6.

11-إيميل بديع يعقوب: موسوعة النحو والصرف، دار العلم للملايين، بيروت، 1986.

12-أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 2001.

13-أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط5، 1998.

14-أحمد مومن: اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط4 ،2008.

15- أحمد الشايب: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط6، 1966.

16-أحمد حساني: مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت.

17-أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة، دار القلم، بيروت، لبنان، دط، دت.

18-أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفية دراسة في شعر الحسين بن منظور الحلاج، دار مجدلاوي، عمّان، الأردن، ط1، 2002.

19-الأزهر الزناد: نسيج النص بحث ما يكون به الملفوظ نصا، المركز العربي بيروت، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993.

20-الأزهر الزناد: دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

21-ابن الأثير(أبو الفتح ضياء الدين بن محمد): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، الجفالة، مصر، ج2، 1962.

22-ابن الأبّار(أبو عبد الله محمد بن عبد الله القضاعي):الحلّة السيراء، تحقيق حسين مؤنس، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1985.

23-ابن الأبّار(أبو عبد الله محمد بن عبد الله القضاعي): التكملة لكتاب الصلة، تحقيق عبد السلام الهراس، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 1995، ج1.

24-أميليو غرسية غومس: الشعر الأندلسي، ترجمة حسين مؤنس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1956.

25-أنخل جونثالث بالنثيا: تاريخ الفكر الأندلسي، ترجمة حسين مؤنس، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، دط، دت.

26-أبو أوس إبراهيم الشمسان: الجملة الشرطية عند النحاة العرب، مطابع الدجوري، القاهرة، ط1، 1981.

27-امرؤ القيس: الديوان، تحقيق مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط5، 2004.

28–بدوي طبانة: معجم البلاغة العربية، دار المعارف، جدة، المملكة العربية السعودية، ط3، 1988.
29–بسيوني عبد الفتاح فيود: علم البيان دراسة تحليلية لمسائل البيان، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1998.
30–بيارجيرو:الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الاقتصادي، بيروت، لبنان، دط، دت.
31–ابن بسام الشنتريني (أبو الحسن علي): الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط،1997، ق1، مج1.
32–تمام حسان: الخلاصة النحوية، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 2000.
33–جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، مطابع الهيئة المصرية العامة، القاهرة، مصر، ط5، 1995.
34–جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط2، 1983.
35–جاسم محمد الصميدعي: شعر الخوارج دراسة أسلوبية، دار دجلة، عمّان، الأردن، ط1، 2010.
36–جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979.
37–جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ (العربية،الفرنسية،الانجليزية)، دار الكتاب، اللبناني، بيروت، لبنان، دط، 1978، مج1.
38–الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، دط، 1968،ج1.
39–الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، دط، 1996، ج3.
40–جودت الركابي: في الأدب الأندلسي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، 1975.

41-جودت مدلج: الحب في الأندلس ظاهرة اجتماعية بجذور أندلسية، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
42-جورج مونان: مفاتيح الألسنية، ترجمة الطيب بكوش، منشورات الجديد، تونس، 1981.
43-ابن جنّي(أبو الفتح عثمان): سر صناعة الإعراب، تحقيق محمد حسن إسماعيل وأحمد رشدي عامر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000.
44-ابن جنّي(أبو الفتح عثمان): الخصائص، تحقيق محمد علي النّجار، دار الكتب المصرية،، القاهرة، مصر، دط، دت، ج1.
45-جوزيف ميشال شيرم: دليل الدراسات الأسلوبية،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984.
46-جون كوين: النظرية الشعرية، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، دط، 2000.
47-حازم القرطاجني(أبو الحسن بن محمد): منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1986.
48-حسن ناظم: البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2002 .
49-حمدي عبد المنعم محمد حسين: التاريخ السياسي والحضاري للمغرب للأندلس في عصر المرابطين، دار المعارف الجامعية، الإسكندرية، مصر، دط، 1997.
50-ابن حزم الأندلسي (علي بن أحمد): جمهرة أنساب العرب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، 1962.
51-ابن الحدّاد الأندلسي(أبو عبد الله محمد بن أحمد): الديوان، تحقيق يوسف علي طويل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1990.
52-الحميدي (أبو عبد الله محمد): جذوة المقتبس في ذكر ولاّة الأندلس، الدار المصرية للتأليف و الترجمة، القاهرة، مصر، دط، 1966.
53-حسنى عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي دراسة في التراث النقدي، مطابع الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، دط، 1989، ج1.

54-الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ج4.

55-الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم مصطلحات النحو، تحقيق جورج مونري، إصدارات لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

56-الذهبي شمس الدين(محمد بن أحمد): سير أعلام النبلاء، تحقيق مأمون صاغرجي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط7، 1990، ج18.

57-رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر، عنابة، الجزائر، دط، 2006.

58-رابح بوحوش:الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار،عنابة، الجزائر،2006.

59-رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي الحديث دراسة تأصيلية تطبيقية، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، دت.

60-رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف،الإسكندرية، مصر، د ط، 1993.

61-رمضان عبد التواب: المدخل في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط2، 1985.

62-رجب عبد الجواد إبراهيم: دراسات في الدلالة والمعجم، دار غريب للطباعة، القاهرة، مصر، دط،2001.

63-رينيه ويليك: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المدرسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، دط، دت.

64-رضي الدين الأستراباذي (محمد بن الحسن): شرح شافية ابن الحاجب، تحقيق محمد نور الحسن وآخرون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط ، 1982،ج3.

65-ابن رشيق القيرواني (أبو علي الحسن): العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001، ج1، ج2.

66-ابن رشيق القيرواني (أبو علي الحسن): الديوان، شرح صلاح الدين الهواري، دار الجيل، بيروت، لبنان، دط، دت.

67-الزركشي (بدر الدين محمد بن عبد الله): البرهان في علوم القرآن، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، لبنان، دط، 1988، ج1.

68- الزمخشري:أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998،ج1.

69-ابن سعيد المغربي: المغرب في حلى المغرب، تحقيق شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، 1995، ج2.

70-سعد مصلوح: في النّص الأدبي دراسات أسلوبية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط3، 2002.

71-السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

72-السّيوطي (جلال الدين بن عبد الرحمن): همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط ،1998، ج1.

73-ابن السّراج (أبوبكر محمد بن السِّري بن سهل): الأصول في النحو، تحقيق عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط3، 1996، ج1.

74-سيبويه (أبو بشر عمر بن عثمان بن قنبر): الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط3،1988، ج1،ج2.

75-شكري عياد: اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب، انترناشيونال برس، القاهرة، ط1، 1988.

76-شكري عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، دط، 1982.

77-أبو الشوارب محمد مصطفى: العروض العربي صياغة جديدة، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، دط، 2002، ج2.

78-صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق،1987.
79-صلاح الدين حسانين: الدلالة و النحو، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1،2005.
80-صالح بشرى: الصورة الشعرية في النقد الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1994.
81-الصائغ وجدان: الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث رؤية بلاغية لشعر الأخطل، المدرسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
82-طاهر محمد درويش: في النقد الأدبي عند العرب، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1977.
83-ابن طباطبا العلوي (محمد بن أحمد): عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005.
84-العماد الأصفهاني الكاتب (محمد بن صفيّ الدين): خريدة القصر وجريدة العصر، تحقيق محمد العروسي المطوي، الدار التونسية للنشر، تونس، ط2، 1986، ج2.
85-عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، لبنان، دط، 1981.
86-عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1992.
87-عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط5، 2006.
88-ابن عبد الله المراكشي (أبو عبد الله محمد بن عبد الملك): الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1973، ج6.
89-عبد القاهر الجرجاني (أبو بكر بن عبد الرحمن بن محمد): دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رضوان الداية وفايز الداية، دار الفكر، دمشق، سورية، ط1، 2007.

90-عبد القاهر الجرجاني (أبو بكر بن عبد الرحمن بن محمد): أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة ، المملكة العربية السعودية، دط، دت.

91-عبد الرحمن علي الحجي: التاريخ الإسلامي من الفتح الإسلامي حتى سقوط غرناطة، دار القلم، بيروت، لبنان، ط2،1981.

92-عمر الدقاق: ملامح الشعر الأندلسي، منشورات دار الشرق، بيروت، دط ، 1975.

93-عثمان موافى: دراسات في النقد العربي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط3، 2000.

94-عبد القادر فيدوح: الإتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء للنشر و التوزيع ،عمّان ، الأردن، ط1، 2010.

95-عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية، دار الصفاء للنشر والتوزيع ، عمّان، الأردن، ط1 ،2002.

96-عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للنشر، عمّان،الأردن، ط1، 1993.

97-عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، دط ، 1980.

98-عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم، الرياض، المملكة العربية السعودية، دط ، 1984.

99-عبد القادر هني: مظاهر التجديد في الشعر الأندلسي قبل سقوط قرطبة، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، الجزائر، دط، دت.

100-عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، دط، 1978.

101-عبد المطلب محمد: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1994.

102-عبد العزيز عتيق: علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، 1974.

103-عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1976.
104-عبد المتعال الصعيدي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح، مكتبة ومطبعة محمّد علي صبيح، القاهرة، مصر، ط8، دت، ج2.
105-عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت، ط3 ، 1989، ج1.
106-عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط4،1998.
107-عبد الرحيم كنوان: من جماليات إيقاع الشعر العربي، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، المغرب، ط1 ،2002.
108-عبد الكريم محمد حسن جبل: في علم الدلالة دراسة تطبيقية في شرح الأنباري للمفضليات، دار المعرفة الجامعية، قناة السويس، مصر، دط، دت.
109-عبد الواحد حسن الشيخ: العلاقات الدلالية والتراث البلاغي العربي دراسة تطبيقية، مطبعة الإشعاع الفنية، أبراج مصر، مصر، دط،1999.
110-عبد الوهاب الرقيق: أدبية الغزل العذري في ديوان جميل بثينة، دار صامد للنشر، تونس، ط1 ،2005.
111-عبد الله ربيع: علم الصوتيات، مكتبة الرشد، الرياض، المملكة العربية السعودية ،دط .2004.
112-عبده بدوي: دراسات في النص الشعري عصر صدر الإسلام وبني أمية، دار قباء، القاهرة، مصر، دط، 2000.
113-عبده الراجحي: التطبيق النحوي، مكتبة المعارف، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 1999.
114-عدنان حقي: المفصل في العروض والقافية و فنون الشعر، مؤسسة الإيمان، بيروت، لبنان، ط1،1987.

115-عقيد خالد حمودي العزاوي: الدلالة والمعنى دراسة تطبيقية، دار العصماء، دمشق، سورية، ط1، 2014.

116-عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب دراسة تحليلية جمالية في مواده وصوره وموسيقاه ولغته، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت.

117-عزيزة فوال: المعجم المفصل في النحو، دار بيروت، لبنان، دط،1992،ج1.

118-عنترة بن شداد العبسي: الديوان، تحقيق محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، القاهرة، مصر، دط ، دت.

119-علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها و تطورها، دار الأندلس للطباعة، بيروت، لبنان، ط2، 1981.

120-ابن العربي المالكي: عارضة الأحوذي بشرح صحيح الترمذي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دت، ج1.

121-أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي: شرح مقامات الحريري، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، دط، دت،ج1.

122-ابن عبد ربه: الديوان، تحقيق محمد التونجي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

123-الفتح بن خاقان (أبو نصر بن محمد): مطمح الأنفس ومسرح التأنّس في ملح أهل الأندلس، تحقيق محمد علي شوابكة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1983.

124-الفتح بن خاقان (أبو نصر بن محمد): قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، تحقيق حسن يوسف خريوش، مكتبة المنار، ط1، 1989،ج1.

125-فتح الله سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، دط،2004.

126-الفيرز آبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب): القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، 1999، ج1.

127–فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

128–فرحان بدري الحربي: الأسلوبية والتحليل الأدبي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2016.

129–ابن فارس (أبو الحسين أحمد): الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تحقيق فاروق الطباع، مكتبة دار المعارف، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

130–ابن فارس (أبو الحسين أحمد): مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، دمشق، سورية، دط، 1979.

131–فايز الداية: علم الدلالة العربي النظرية والتطبيق دراسة تاريخية تأصيلية نقدية، دار الفكر، دمشق، سورية، ط2، 1996.

132–فايز الداية: جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط2 ، 1990.

133–فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر،عمّان، الأردن ، ط2 ،2007.

134–فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1 ،2001.

135–فوزي إبراهيم: السياق ودلالته في توجيه المعنى، جامعة بغداد، بغداد، العراق، دط، 1996.

136–فضل حسن عباس: البلاغة فنونها وأفنانها (علم البيان)، دار الفرقان للنشر، عمّان، الأردن، ط4،1997.

137–أبو القاسم بن بشكوال (خلف بن عبد الملك الأندلسي): الصلة في تاريخ أئمة الأندلس وعلمائهم ومحدّثيهم وفقهائهم وأدبائهم، تحقيق بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، تونس، ط1، 2010.

138-ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم): الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، 1982 ،ج1.
139-ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم): أدب الكاتب، تحقيق وتعليق محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، دط، دت.
140-ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم): تأويل مشكل القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار التراث، القاهرة،ط2، 1973 .
141-قدامة بن جعفر(أبو الفرج): نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دت.
142-كامل حسن بصير: بيان الصورة الفنية في البيان العربي، المجمع العلمي العراقي، بغداد، العراق، دط، 1987.
143-كوليزار كاكل عزيز: دلالات أصوات اللين في اللغة العربية، دار دجلة، عمّان، الأردن، ط1 ،2009.
144-ابن كثير(عماد الدين أبو الفداء إسماعيل): قصص الأنبياء، تحقيق عبد الحي الفرماوي، مؤسسة النور للنشر، المنصورة، مصر، ط5، 1997.
145-لسان الدين بن الخطيب: أعمال الأعلام فيمن بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام، تحقيق سيد كسروي حسن، دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان،ط3، 2003.
146-محمد محمد يونس علي: مقدمة في علمي الدلالة والتخاطب، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 2004.
147-محمد أحمد أبو الفضل: تاريخ مدينة المريّة، الأندلسية في العصر الإسلامي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، دط ،1996.
148-محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان،دط، 1987.
149-محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم: مصطلحات العروض و القافية، دار النشر، عمان، الأردن، دط، 1994.

150-محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، دط،1981.
151-محمد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق ،القاهرة، مصر، ط1 ،1999.
152-محمد عبد العظيم: في ماهية النص الشعري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، 1994.
153-محمد عبد الله: الأسلوب والنحو:دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية، دار الدعوة للنشر والطبع، الإسكندرية،مصر، ط1، 1988.
154-محمد النويهي: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة، القاهرة ، دط، دت ،ج1.
155-محمد بن شاكر الكتبي: فوات الوفيات والذيل عليها، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1974، مج3.
156-محمد هارون عبد السلام: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة مصر، القاهرة، مصر ، ط2، دت.
157-محمد زكريا عنان: تاريخ الأدب الأندلسي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، دط، 1999.
158-محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 2005.
159-محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم دراسة نظرية تطبيقية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1982.
160-محمد عويد محمدساير الطربولي: المكان في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين إلى نهاية الحكم العربي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2005.
161-محمد رضوان الداية: في الأدب الأندلسي، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

162-محمد سمير اللبدي: معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مؤسسة الرسالة ،بيروت، لبنان، ط1، 1985.
163-محمد كراكبي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني دراسة صوتية تركيبية، دار هومة للطباعة، الجزائر، ط1، 2003.
164-منال منيزل: شعر أبي عبد الله بن الحداد الأندلسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
165-مصطفى الشكعة: فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، دط، دت.
166-مصطفى الشكعة: صور من الأدب الأندلسي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط ،1971.
167-مهدي المخزومي: في النحو العربي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، دت.
168-مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مطابع رواي للإعلان، الاسكندرية، مصر، دط، 1987.
169-موسى سامح ربابعة: قراءة في النص الشعري الجاهلي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، عمان، الأردن، دط، دت.
170-ماهر حسن فهمي: نزار قباني وعمر بن أبي ربيعة دراسة في فن الموازنة، دار النهضة، القاهرة ، مصر، دط ، 1971.
171-مريم قاسم طويل: مملكة المريّة في عهد المعتصم بن صمادح، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 ،1994.
172-محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق عبد الكريم الغرباوي ، ومراجعة السامرائي وعبد القادر أحمد فراج،ج3.
173-مجيد عبد الحميد ناجي: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان، ط1،1984.
174-ابن منظور (محمد بن مكرم): لسان العرب، دار الحديث، القاهرة، دط،2003.

175-أبو منصور (عبد الملك الثعالبي): يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

176-المقري التلمساني (أحمد بن محمد): نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، دط، 1988.

177-المبرد(أبو العباس محمد بن يزيد): المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عظيمة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ط2 ،1989، ج4.

178-المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد): الكامل في اللغة والأدب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3 ،1997، ج1.

179- المتنبي(أبو الطيب): الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط،1983.

180-المعري(أبو العلاء): الديوان (سقط الزند)، دار صادر، بيروت، دط،1957.

181-ناصر لوحيشي: أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011.

182-النابغة الذبياني(زياد بن معاوية بن ضباب): الديوان، شرح عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، ط3 ،1996.

183- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، دط، 2010، ج1.

184-نور الهدى لوشن: علم الدلالة دراسة وتطبيق، المكتب الجامعي الحديث ،الإسكندرية، مصر، دط، 2006.

185-نواري سعودي أبوزيد: الدليل النظري في علم الدلالة، دار الهدى، الجزائر، دط ،2007.

186-النعمان القاضي: أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، دت.

187-النويري (شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب): نهاية الأرب في فنون الأدب، تحقيق علي أبو ملجم، دار الكتب العلمية، بيروت ، دط، دت ، ج7.

188-أبو نواس: الديوان، دار صادر، بيروت، دط ، 2008.

189-ابن هشام (أبو محمد عبد الله جمال الدين): أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تأليف محمد محي الدين عبد الحميد، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، دط ، دت، ج1.

190-أبو هلال العسكري (الحسن بن عبد الله بن سهل): كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبي الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، دط، 1986.

191- أبو هلال العسكري: جمهرة الأمثال، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعبد المجيد قطامش، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط2، 1988.

192-ياقوت الحموي (شهاب الدين أبي عبد الله): معجم البلدان، دار صادر، بيروت، لبنان، دط، 1977.

193-يوسف أبو العدوس: البلاغة والأسلوبية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1999.

194-يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، الأردن، 2007.

195-ابن يعيش (موفق الدين يعيش بن علي): شرح المفصل للزمخشري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 ، 2001، ج1.

ثانيا: المراجع الأجنبية:

196- *Dictionary* of. Oxford. oxford university press. 2000. printed in china. new edition .

197-Larousse, dictionnaire de français, imprimerie par Maury, Euroliveres à Manche courts, Franc, 2004 .

ثالثا: الدوريات:

1- أحمد حاجم الربيعي: شعر ابن الحدّاد الأندلسي بين تحقيقين منال منيزل ويوسف علي طويل، مجلة المورد، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، المجلد31، العدد1، 2004.

2- اعتدال عثمان: جماليات المكان، مجلة أقلام، بغداد، العراق، العدد2، 1982.

3- علي الشّرع: ابن خفاجة وتشكيل النص (الذات تبحث عن نفسها في إطاري الزمان والمكان)، مجلة دراسات، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، عمّان، المجلد18، العدد3.

4- عدنان بن ذريل: التحليل الألسني للشعر، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد141، 1983.

5- محمد دياب محمد عزاوي: الاستعارة في قصيدة المديح بين ابن الحداد الأندلسي وابن سهل دراسة أسلوبية إحصائية مقارنة، مجلة العلوم العربية والإنسانية، جامعة القصيم، المملكة العربية السعودية، المجلد5، العدد2، ماي، 2012.

6- معمر حجيج: الأسلوب ومستويات تحليله، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باتنة، العدد7، ديسمبر،2002.

7- سليمان العطار:الأسلوبية علم وتاريخ، مجلة فصول(النقد الأدبي)، الهيئة المصرية العامة، المجلد 01، العدد 02، يناير 1981.

8- نصر حامد أبو زيد: مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني(قراءة في ضوء الأسلوبية)، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد5، ديسمبر، 1984.

رابعا: الرسائل الجامعية:

1- شعر الفلاسفة في الأندلس في القرنين الخامس والسادس الهجريين: أطروحة دكتوراه، إشراف د.العربي دحو، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2005.

2- الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسة بين أبي تمام والبحتري، أطروحة دكتوراه، إشراف أ.د.محمد إبراهيم شادي، قسم الدراسات العليا العربية، جامعة أمّ القرى، المملكة العربية السعودية، 2013.

3- شعر أبي الحسن الحصري دراسة أسلوبية: أطروحة دكتوراه، إشراف أ.د. معمر حجيج، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2012.

4- الأشكال الشعرية في ديوان الششتري دراسة أسلوبية: أطروحة دكتوراه، إشراف د.أحمد جاب الله، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر،2011.

5- شعر أبي عبد الله الأندلسي دراسة فنيّة، رسالة ماجستير، إشراف أ.د أمل ناجي دليمي، مجلس كلية التربية، ابن رشد، جامعة بغداد، العراق، 2003.

6- شعر الروميات لأبي فراس الحمداني دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير،إشراف د.نوار بوحلاسة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2009.

7- المكان في الشعر الأندلسي عصر ملوك الطوائف، أطروحة دكتوراه، إشراف د.مصطفى حسين عناية، قسم الدراسات العليا العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2006.

الفهارس

فهرس الآيات

والأشعار

فهرس الآيات القرآنية مرتبة وفقا للمصحف

الآية	السُّورة	رقم الآية	الصّفحة
﴿ وَمَا تَفْعَلُواْ مِنْ خَيْرٍ يَعْلَمْهُ اللّهُ وَتَزَوَّدُواْ فَإِنَّ خَيْرَ الزَّادِ التَّقْوَى وَاتَّقُونِ يَا أُوْلِي الأَلْبَابِ ﴾	البقرة	196	125
﴿ وَمِنَ النَّاسِ مَن يَشْرِي نَفْسَهُ ابْتِغَاء مَرْضَاتِ اللّهِ وَاللّهُ رَؤُوفٌ بِالْعِبَادِ ﴾	البقرة	205	247
﴿ وَعَسَى أَن تَكْرَهُواْ شَيْئًا وَهُوَ خَيْرٌ لَّكُمْ وَعَسَى أَن تُحِبُّواْ شَيْئًا وَهُوَ شَرٌّ لَّكُمْ و الله يعلم و أنتم لا تعلمون ﴾	البقرة	214	148
﴿ هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاء لاَ إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ ﴾	آل عِمران	06	225
﴿ إِن يَمْسَسْكُمْ قَرْحٌ فَقَدْ مَسَّ الْقَوْمَ قَرْحٌ مِّثْلُهُ وَتِلْكَ الأيَّامُ نُدَاوِلُهَا بَيْنَ النَّاسِ ﴾	آل عِمران	140	129
﴿ إِن يَمْسَسْكُمْ قَرْحٌ فَقَدْ مَسَّ الْقَوْمَ قَرْحٌ مِّثْلُهُ وَتِلْكَ الأيَّامُ نُدَاوِلُهَا بَيْنَ النَّاسِ وَلِيَعْلَمَ اللّهُ الَّذِينَ آمَنُواْ وَيَتَّخِذَ مِنكُمْ شُهَدَاء وَاللّهُ لاَ يُحِبُّ الظَّالِمِينَ ﴾	آل عِمران	140	237
﴿ وَمَا مُحَمَّدٌ إِلاَّ رَسُولٌ قَدْ خَلَتْ مِن قَبْلِهِ الرُّسُلُ ﴾	آل عمران	144	114
﴿ وَلاَ تَبْخَسُواْ النَّاسَ أَشْيَاءهُمْ وَلاَ تُفْسِدُواْ فِي الأَرْضِ بَعْدَ إِصْلاَحِهَا ذَلِكُمْ خَيْرٌ لَّكُمْ إِن كُنتُم مُّؤْمِنِينَ ﴾	الأعراف	84	146
﴿ إِن تَسْتَفْتِحُواْ فَقَدْ جَاءكُمُ الْفَتْحُ وَإِن تَنتَهُواْ فَهُوَ خَيْرٌ لَّكُمْ وَإِن تَعُودُواْ نَعُدْ ﴾	الأنفال	19	125
﴿ وَإِلَى مَدْيَنَ أَخَاهُمْ شُعَيْبًا قَالَ يَا قَوْمِ اعْبُدُواْ اللّهَ مَا لَكُم مِّنْ إِلَهٍ غَيْرُهُ وَلاَ تَنقُصُواْ الْمِكْيَالَ وَالْمِيزَانَ إِنِّيَ أَرَاكُم بِخَيْرٍ وَإِنِّيَ أَخَافُ عَلَيْكُمْ عَذَابَ يَوْمٍ مُّحِيطٍ ﴾	هود	83	237
﴿ مَا هَـذَا بَشَرًا إِنْ هَـذَا إِلاَّ مَلَكٌ كَرِيمٌ ﴾	يوسف	31	113
﴿ فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً وَآتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِّنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلّهِ مَا هَـذَا بَشَرًا إِنْ هَـذَا إِلاَّ مَلَكٌ كَرِيمٌ ﴾	يوسف	31	237

103	29	إبراهيم	﴿ يُثَبِّتُ اللّهُ الَّذِينَ آمَنُواْ بِالْقَوْلِ الثَّابِتِ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَفِي الآخِرَةِ وَيُضِلُّ اللّهُ الظَّالِمِينَ وَيَفْعَلُ اللّهُ مَا يَشَاء ﴾
118	91	النَّحل	﴿وَلاَ تَنقُضُواْ الأَيْمَانَ بَعْدَ تَوْكِيدِهَا ﴾
99	32	الفُرقان	﴿ وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لَوْلَا نُزِّلَ عَلَيْهِ الْقُرْآنُ جُمْلَةً وَاحِدَةً كَذَلِكَ لِنُثَبِّتَ بِهِ فُؤَادَكَ وَرَتَّلْنَاهُ تَرْتِيلًا ﴾
79	37	الأحزاب	﴿ وَتَخْشَى النَّاسَ وَاللَّهُ أَحَقُّ أَن تَخْشَاهُ ﴾
236	43 44	فاطر	﴿ اسْتِكْبَارًا فِي الْأَرْضِ وَمَكْرَ السَّيِّئِ وَلَا يَحِيقُ الْمَكْرُ السَّيِّئُ إِلَّا بِأَهْلِهِ فَهَلْ يَنظُرُونَ إِلَّا سُنَّتَ الْأَوَّلِينَ فَلَن تَجِدَ لِسُنَّتِ اللَّهِ تَبْدِيلًا وَلَن تَجِدَ لِسُنَّتِ اللَّهِ تَحْوِيلًا ﴾
127	65	الزُّمر	﴿ وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَصَعِقَ مَن فِي السَّمَاوَاتِ وَمَن فِي الْأَرْضِ إِلَّا مَن شَاء اللَّهُ ثُمَّ نُفِخَ فِيهِ أُخْرَى فَإِذَا هُم قِيَامٌ يَنظُرُونَ ﴾
125	19	مُحمّد	﴿ فَقَدْ جَاء أَشْرَاطُهَا ﴾
125	37	مُحمّد	﴿ وَإِن تُؤْمِنُوا وَتَتَّقُوا يُؤْتِكُمْ أُجُورَكُمْ وَلَا يَسْأَلْكُمْ أَمْوَالَكُمْ ﴾
146	12	الحُجرات	﴿ وَلَا تَجَسَّسُوا وَلَا يَغْتَب بَّعْضُكُم بَعْضًا أَيُحِبُّ أَحَدُكُمْ أَن يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتًا فَكَرِهْتُمُوهُ وَاتَّقُوا اللَّهَ إِنَّ اللَّهَ تَوَّابٌ رَّحِيمٌ ﴾
147	24 25	الرّحمن	﴿ كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ ﴾
113	02	المُجادلة	﴿ مَّا هُنَّ أُمَّهَاتِهِمْ ﴾
225	8−7	الانفطار	﴿ الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَاء رَكَّبَكَ ﴾
77	01	الهُمزة	﴿ وَيْلٌ لِّكُلِّ هُمَزَةٍ لُّمَزَةٍ ﴾

فهرس الأبيات الشعرية مرتبة بحسب القافية

الأبيات الشّعرية	الشّاعر	الصّفحة
ألا ليتَ شعرِي هل سبيل لخُلْوةٍ ينزّهُ عنها سمعَ كلِّ مُراقِبِ ويا عجبا اشتاقُ خلوةَ مَنْ غَدا ومَثْواهُ ما بَينَ الحشَا والتَّرائِبِ	أمّ الكرام بنت المعتصم	308
تَدْعُو القَطا وبِها تُدْعَى إذا نُسِبَتْ يا حُسنها حينَ تدعُوها فتنتَسِبُ	النّابغة الذّبياني	239
بئس دارَ المريَّةِ دارًا ليس فيها لساكنٍ ما يحُبُّ بلدةٌ لا تمارُ إلا بريحٍ ربّما قد تــهبُّ أولا تــهبُّ	السّميسر أبوالقاسم بن خلف الإلبيري	307
ولا تستمعْ زورَ الوشاةِ وإفكَهم فكلّ إناءٍ بالذي فيه يرشحُ	ابن عمّار أبوبكر	242
أو دُرّةٍ صَدفيّةٍ غوَّاصُــــها بَهجٌ متَى يَرَها يُهلُّ ويَسْجدِ	النّابغة الذّبياني	240
كأنّ الهامَ* في الهيجا عيونُ وقد طُبِعَتْ سُيوفُك من رُقاد وقدْ صغْتَ الأسنّةَ من همومٍ فما يَخْطرْنَ إلاّ في الفؤادِ	المتنبّي أبو الطيّب	241
مما يُزَهِّدني في أرضِ أندلسٍ سماعُ مقتــدرٍ فيــها ومعتــضدِ ألقابُ مملكةٍ في غير موضعِهَا كالهِرِّ يحكي انتفاخًا صَوْلَةَ الأسدِ	ابن رشيق القيرواني	300
أثْمَرْتَ رُمْحَكَ من رؤوس كُماتِهِم لمّا رأيتَ الغُصْنَ يُعْشَقُ مُثْمِرَا	ابن عمّار أبوبكر	242
لم يبقَ في الجودِ في أيَّامِكُم أثرٌ إلاّ الذي في عيونِ الغِيدِ من حرَرِ	أبو الفضل جعفر بن شرف البرجي	306
خليليّ أنّي قد طربتُ إلى الكأسِ وتقتُ إلى شمِّ البنفسجِ والآسِ فقوموا بنا نلهُو ونستمعُ الغــناءَ أنسرقُ هذا اليوم سرًّا من الناسِ	أبو عبد الله البكري	306
قِفَا نبكِ مِنْ ذِكرى حبيبٍ ومنزلِ بسِقْطِ اللِّوى بينَ الدَّخولِ فَحَوْملِ	امرؤ القيس	87
سبطَ اليدين كأنَّ كلَّ غمامةٍ قد ركبتْ في راحتــيهِ أنامــــلاَ لا عيشَ إلا حيثُ كنتَ وإنَّمَا تَمضِي ليالي العُمْرِ بعدكَ باطلاَ	أبو حفص بن الشّهيد	306
مازلت أرمِيهِم بثُغرِه و نَحْرِهِ و لَبَانِه حتى تَسرْبَلَ بالدّمِ فازْوَرَّ مِنْ وَقْعِ القنَا بِلَبَــانِهِ فَشَكا إليَّ بعَبرَةٍ وتَحَمْحُمِ	عنترة بن شدّاد	239
نفى الحُبُّ عن مُقلتيّ الكَرَى كما قد نفَى عن يديّ العدمُ فقد قَرَّ حُبّكَ في خاطــرِي كما قَرَّ في راحــــتيك الكَرَمُ	القزّاز أبو عبد الله محمّد بن عبادة	305

أرَى كلَّ فَدْمٍ قد تَبحَبَحَ في الغِنَى وذو الظَّرفِ لا تلقاهُ غيرَ عَديمِ	ابن عبد ربه	241
شمسُ المدامِ بكـفِّه وبوَجْــــهِه شمسُ الجمالِ فبيننا شمسانِ والشمسُ تَطلعُ من جدارِ زُجاجِها وتَغيبُ حين تغيبُ في الأبدانِ	أبو نوّاس	240
أتجزع أن قالوا سترحل أضغان وكيف تطيق الصبرَ ويحكَ إذ بانُوا فما بعد إلا الموت عند رحيلهم وإلاّ فصبرٌ مثل صبرٍ وأحْزانُ	الغسّانية البجّانيّة	307
مَنْ كَسَا جِسمِي الضَّنىَ وأَرانِي مَوْلهَا سيقولُ الهَوَى أنا	غاية المُنى	308
يا ربِّ لا تَسْلُبَنِّي حُبَّــــهَا أبدًا ويرحَمُ اللهُ عـــبْدًا قالَ آمينَا	عمر بن أبي ربيعة	240
عُرِفَتْ جدُودُكَ إذا نَطَقْتَ وطالما لَغطَ القَطَا فأبَانَ عَنْ أنسابِه	أبو العلاء المعرّي	239

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الفصل الثاني: الخصائص الأسلوبيّة في البنية التركيبيّة:

الفصل الرابع: الخصائص الأسلوبيّة في بناء الصّورة: